

الشعر والصوفية

كولن ولسون



هذا الكتاب

«قام الإنسان أذا يدرك وعيد» و«فسح شكنه حتى تسع الكون» وفي
الأسئلة «تحدد الحياة» فيدوب فيها ويعفو عنص حبة .. وفي تلك الحال
«تأخذ اليدون العظيمة» كزائرا كليس و«الحلح حين قال»

في القابة المنعزلة التفتت لعمرا ..
ففرحت به «وصحت به «يا أخي» ..

«أما أن تكون عرا فلا شيء» وأما أن تصبح حرا فتلك هي الجنة
«هينما» «ما الذي عد» فيخشه «عبث الذات بتحقيق لحظة الأروسة» ثم تملأ
أو تملأ «قشبة كرسوم» «فان كوخ» «الاحساس الذات» «المعني الكثرة»
«والذي يتعد» «الانسان الى اوج انطاقته» «كفنه برديما ما يقبده» «الرايوط» ..
«لكن ما هو» «الرايوط» «الانه» «كوميونتر» «وهي الانسان» «فيما تتوزع
الانسان الانسانية حتى «التوارثه» «منها الى ان يعفو كقوا للقيام بها» «فيستول
«تدوير الوعر» .. ويمنحون بذلك على كل اعقابية الاتصال بالجماعة الكلدانية عند
الشعر .. «ولا يستعبد الرايوط صاحبه» .. ويتشعر الانسان من ريقه «رامعه
طافه» .. «يعترف في التأمل» .. هذه هي الصوفية وهي حرفة المعاد
الشعرية .. «وهكذا قال»

«الشاعر يبسط على وحيه» «لا وحيه هو التي يبسط عليه»

«الشاعر» «كولن ولسون» «في كتاب» «الصوفية والشعر» «فيرويه حقه» «وان كان
«مصر» «عائكة» «يلتج فيه الميوت على عوالم قسبعة من النفس الانسانية»
«ومصر» «لا حرفة» .. «حيث ينتهي أربعة شعراء بدرسم دراسة واقية» «يوم كان
«شعر» «ارود» «كزائرا كليس» ..

تمهيد

اتفق لي أن كنت في سان فرانسيسكو في شهر آذار من سنة ١٩٦٨ حيث اجتمعت في مخلص هنالك الى السيد لورنس فيرنلنجي . وقد تشعب بينا الحديث حتى طرقتنا قضية فتاة تجرعت قدراً اكبر من المسموح به من 'عقار متوم' ، ثم لم لم تعد من تلك الرحلة .

وكان السيد فيرنلنجي في حديثه 'بقر' ضرورة اتخاذ الاحتياطات الكافية ضد استعمال هذه العقاقير المهدّرة . أما أنا فقد حاولت ان أشرح له وجهة نظري في ان التجربة الصوفية لا تعدو كونها قدرة "كامنة" لدى كل إنسان في حالة الوعي العادية ، وليست شيئاً يحوز استشارته عن طريق اللجوء إلى وسائل تنعدم السيطرة على فعاليتها فيما بعد . وهنا اقترح السيد فيرنلنجي أن أضع كتاباً في هذا الموضوع ، ونصح أن يكون الكتاب مختصراً ، وأن تتولى نشره مؤسسة « ستي لايتس برس City Lights Press » .

والحق أن الفكرة لاقت قبولا لدي ، وقدّرت ان يكون مثل ذلك الكتاب « تقريراً مختصراً » عن أفكار معينة طالما راودتني ونعمتها في نفسي منذ باشرت في تأليف كتاب « مقدمة في الوجودية الجديدة » سنة ١٩٦٥ .

وهكذا ، فإن القسم الاول من هذا الكتاب قد تم نشره من قبل تحت اسم

« الشعر والتأمل الديني في البوذية Poetry and zen » ، « بفضل مؤسسة » صتي لايتس » نفسها . لكنني عند رجوعي الى النسخة المنقحة من الكتاب ، راعني ان وجدت فيها أفكار كثيرة ما زالت في حاجة الى الشرح والتفسير . لقد كان ينقصها التمثيل ببعض قصائد الشعراء الذين تناولهم البحث . ولقد تم لي اضافة الفصول التي كتبتها عن « بيتس » و « روبرت بروك » و « أ. ل. راوز » ثم « كازانز كيس » في « ديا » بجزيرة « ماجوركا » صيف ١٩٦٩ . والواقع ان الفصل المتعلق بـ « كازانز كيس » قد كُتب أصلاً بطلب من أرملته « هيلين » التي وماتت ان يكون ذلك الفصل تذكيراً لذكرى وفاته العاشرة ، لكنني أجريت عليه كثيراً من التعديل هذه المرة .

ولما كان الكتاب قد صمم ليكون « تقريراً مختصراً » فإنك ايها القاري ، لأكريم تجد نفسك شخصياً حبيماً . وقد فضلت إبقاء على هذه الصورة عن أن أعطي عليه صفة التصنيف التقليدية « أملا مني في أن تعوض عفوته السمحة عما يفتقد من رشاقة في الأسلوب .



ينبغي عليّ أن أوضح السبب الذي يدعوني الى اعتبار ان العنصرية لم تعد موضوعاً يقتصر الاهتمام به على افراد معينين أرفع من المستوى المتد .

لقد بلغ الانسان مركزه الحالي الرفيع في هذا العالم بفضل كونه أكثر المحنقات عدوانية وعشقا للغامرة على هذه الأرض . وما هو الآن بعد ان خلق نفسه حضارة يستر له الرفاهية ، يواجه مشكلة لم يكن يتوقعها ، فالحياة المريحة تنقص من قدرته على المقاومة والصمود ، وبالتالي يحمّد الانسان نفسه عامداً في حمة تعتمد فيها البطولة . قلوجي ، بجوان اعتاد ان يتناول نوعاً سلباً من الملف و « قدمت له عبيدة وخوة كي يعيش عليها لتقتل ذلك » لكنه سرعان ما تأكلت اسنانه ونخرها السوس .

والحياة المريحة تورث الافسان تأكل روحياً كما تورث المصيدة السوس .

وقد كل الانسان .

لنجد هذه المشكلة في جميع أعمال كل كاتب كبير في القرن العشرين . فلقد تحدثت « ت. أ. هلم » عن « الخطيئة الأصلية » - وهو يعني نفس المشكلة التي عرضتها آنفاً - وانتهى به الأمر الى اعلان ان الانسان في حاجة الى نظام صارم إذا ما أريد منه ان يوقى شيئاً تصف رائع . لقد تطلّع بأفكاره الى عهود المسيحية العقائدية .

وحين اندلعت حرب ١٩١٤ اتخذ « هلم » موقف الداعية العنيف للحرب ، وهاجم روح المسألة التي تبدت لدى برتراند رسل « في مقال جعله « هلم » بعنوان « الزيلة التي تعارضها » . إذ بدا له ان برتراند رسل قد غفل بكل بساطة عن ميل الانسان الى التسوس الروحي في ظروف سلم طويل الأمد . وقد قُتل « هلم » أثناء الحرب . ومن الشيق تماماً ان يفكر المرء في ما قد كان يمكن أن يفعله ذلك السيّد حين يتحقق من انه لا الدين ولا النزعة القتالية بقدرة على حل المشكلة في هذه المرحلة من التاريخ . ثم قُتل « ت. س. ايليويت » رأي « هلم » في حلته الديني « فكالت النتيجة زيادة في التطور للتشاؤمية الى الحضارة الحديثة . وقد تسد الصوفية المسيحية حاجة ايليويت الفردية الخاصة ، يجوز ذلك ، غير أنها تترك المشكلة العامة « مشكلة نحر الأسنان » دون ان تمسّها في قليل أو كثير .

وهذا الخصوص يطرح « موزل » في كتابه « رجل معدوم الصفات The Man Without Qualities » ثلاثة حلول ، فالبطل الذي يعرضه ، أعني أريش ، هو أحد أفراد تلك النسبة الضئيلة من الناس الذين يتحققون توفراً الى الهدف ، والنظام ، والمغامرة . والجيش التساوي يوفر ذلك التوفّر الى النظام ، ومن ثم ينحني أريش في نفسه فلسفة أساسها استقار رخاوة المواطنين من غير العسكريين . ثم انه ذات يوم ، يتحدّى رجلاً موسراً في المبارزة - وسرعان ما يكشف ان القوة الحقيقية انما هي في يدي هؤلاء المدنيين . وعلى هذا يجب صاحبا الجيش وهو يشر بقرقه منه .

ثم يعقب ذلك محاولته الثانية للوصول الى حل . ويقدّر ان ذلك سيتم له لو أصبح مهندساً .

قضى هذا المجال حتماً تقع الطريق التي تفتح على باب المستقبل : وهي صلاية الموارض الحديدية ، والبرشامات ، والكابلات القولاذية .

بيد أنه يكشف ان زملاء المهندسين لا يشاركونه في نظريته المثالية الى مذهبهم ، وانما ينظرون إليها كمجرد عمل يرتزقون منه . ويتغنى « أريش » عن مهنة الهندسة . فما الذي يبقى ؟

تبقى حياة مواطن مدني في امبراطورية مفككة الاوصال تعجز عن ان توغر له مكاناً ، سوى ان يلتحق بحملة وطنية خفيفة كل فرد من أفرادها ينشد أهدافاً متناقضة فيما بينها .

من ثم ينكفي البطل إلى التفرير والإغواء ، فيسعى الى ان يضاحج كل فتاة في القصة ، غير حريص عن أخوته نفسها . بيد أن هذا بدوره ليس حلاً ، انه مجرد التقيض الساخر لنعش الإنسان الروحي وتعلفها .

كذلك صور هنجواي رأيه في النظام الصارم أثناء الحرب . ففي قصة « بيت الجندي The Soldier's Home » يصف هنجواي عودة بطل الحرب الى مدينته في الغرب الأمريكي ، ويصور تلامي شعوره بالاختناق والضجر ، وامتنان القات « بعد ذلك » .

ولكن ، إذا كان الانسان يعجز عن إطلاق كل قدراته الكامنة إلا في ظروف الأزمة والانفعال ، فان جواب المشكلة إذن هو نشدان ذلك الانفعال - سواء في الهياج أثناء مصارعة الثيران ، أو مطاردة حيوانات الصيد الكبيرة ، أو اسطياد كلاب البحر ، أو حتى في الحرب نفسها ؟ ويكشف لنا تدهور مستوى أعمال هنجواي بعد كتابه « وداعاً يا سلاح » ، أنه هو أيضاً قد اخطأ الحل ، وشل السبيل . فالنصف غير المقصود الذي يلوح في روايته « لمن تفرج الاجراس » أقل قدرة على الاقتناع من الحلق المقتد الذي تعرضه رواية « رجل معدوم الصفات » .

كذلك قصور بروست « انه يمكن ايقاف ذلك النعش - الذي يتسبب من الملل والفرغ - عند حده » ، إذا ما استطاع الانسان ان يستعيد ماشيه . وكان مصيباً في تقديره . ولكن ، يكون ذلك في مقدوره أحد الآن ؟ ان اصلوب بروست في استعادة خلق الماضي عن طريق الخيال واللتصور - يعجز عن التأكيد عن استعادة الرؤيا التي حضرته فيها كان يأكل حبة متدلينا مقموعة في كوب من الشاي .

أما الحل الذي ارتآه « هيرمان هس » في رواياته فهو مغاير لرأي هنجواي . انه يكاد يصرخ فيك قائلاً : كشف عن الوقوف قصياً عن الحياة ، إقذف نفسك في قلبها ، لا تدع تجربة تفوتك : الأخواء ، والمخدرات ، والسكر ، والاحراف الجنسي ، وحتى اقتراف الجريمة (كما في رواية شتيبنولف Steppenwolf) . وهو يذكر المشكلة ويكررها بالحاح بثبو الاعجاب ، غير أنه لا يخرج من كل ذلك بخواب على الاطلاق .

ويعود « جويس » شأن سلفه « بروست » الى قضية استعادة الماضي . اما « فولكر » ، وفي رواياته المبكوة على الخصوص « فهو يباشر خلق المذاب عن طريق التوتر العاطفي . وهو عذاب لا يمكن حسمه إلا عن طريق تحطيم الذات . ويمتاز « كافكا » انه لا يستطيع التفريق بين الحياة وبين الكابوس . ويتأمل « لوماس مان » في رواية « الدكتور فاوست » في : ما ألد الحياة لو كانت بقدر الإنسان ان يفلت من كونه في المرتبة الثانية ولو عن طريق بيع روحه الى الشيطان .

أما « د . ه . لورنس » فقد استنص فتكرة الجنس ، على انه هو البوابة الى قوى النفس ، المبكوة . ويدوره أيضاً ألمي نفسه بضرب من الفاشية . وأما « جرين » و « دو » فقد انكفأ الى الحل الذي بسطه « هلم » وأخضعها نفسها الى صرامة الديانة الكاثوليكية .

ان « معظم هؤلاء الكتاب الذين اوردتهم قد قضاوا .. ولا زالت المشكلة غير محالة » مع ان الإغراق في ذلك يقتل من قيمة الأدب .

بشارة مخيفة

منذ كنت في الثالثة عشرة من عمري ، ظل يطوف بخليدي التساؤل عن طبيعة المعاناة الصوفية . وقد بدأ هذا الحماس في السعي وراء الغامض المجهول على صورة عشق للشعر ، ثم تطور الى اهتمام بالديانات المقارنة - مع تأكيد على الشرق - ثم أضحى في السنوات الأخيرة سعيًا وراء « آليّة النفس » وقت « معاناة التوتر » . وأراني مقتنعًا الآن ان الانسان في مرحلة ما من مراحل ارتقائه المقبلة سوف يتوصل الى السيطرة الكاملة على منافذ تلك الطاقة الداخلية التي تخلق المعاناة الصوفية . كذلك أراني موقفًا بأنه سوف يبلغ تلك الغاية عن طريق عملية تعلم ، تمامًا كتعلمه عزف سوناتات بتهوفن أو قيادة طائرة هليكوبتر . ولا اعتقد ان هنالك اي طريق مختصر ييسر المعاناة الصوفية - لا عن طريق العقاقير المخدرة ولا بفضل ما يسمونه نظام اليوغا . لست أنكر ان كلا من هذين السبيلين وسيلة^١ لبلوغ حالات من « الوعي المكثف » أكثر مما ارفض انك تستطيع ان « تعزف » موسيقى بتهوفن بأن تضع اسطوانة على الحاكي ، أو تشغل بدالات بيانو أوتوماتيكي . أما إذا شئت ان تتعلم عزف ، قطعة لبتهوفن بالمعنى الحقيقي للكلمة ، فإنه ينبغي لك ان تنطلق من البداية

فما نأمله تعلم السلام الموسيقية وتتمرن على قراءة النوتة الموسيقية بالنظر. ولدينا
 مطبق «تلك السلام» أو الثاثرين العملية في نظام اليوغا فيها يختص بالمائة الصوفية.
 بيد ان ما لا نملكه على التأكيد هو ما ينظر الموضوع الموسيقي - أي المعرفة
 الموضوعية المفصلة لما يجري في حالات «الوعي المكثف» . وحسب تجريبي
 الخاصة «فضلت سلوك طريق المحاولة الجاهدة والشديدة الحذر لأن اخلق
 نوعاً من «تفهم موسيقي» ذهني للرؤى الصوفية عند بعض الكتاب عن
 «المسحاة الكونية» .

سأبدأ في هذا الفصل على النسق التقليدي «لدى الغربيين» فأتحدث عن
 طبيعة الشعر .

ليس هناك حاجة الى ابحاث مطولة عن طبيعة الشعر «فمن حسن الحظ انه
 يمكن تعريبه ببساطة معقولة . هنالك تجارب معينة نستطيع ان نحصل فيها
 على معنى ما سماه ج . ك . شينغتون «بشابة سخيفة» «شعور مفاجئ» بأن
 كل شيء حسن «وان قصور الانسان عن رؤية ذلك هو مجرد غباوة فيه»
 وضرب من عوى الألوان لديه . واكثر ما يحدث ذلك لحظة الرعدة الجنسية .
 كما يتم في كثير من الأحيان لحظة يستنشق المرء عبير فصل الربيع لأول مرة
 في الهواء . وقد يحدث ذلك حين تبدأ انت في إجازة او ترخي مفاسلك في
 إحدى الحانات وفي ذلك كآسك الأولى تلك المشقة . وقد يحصل مثله في فترة
 «الشفاء» من المرض . لاحظ الفقرات الافتتاحية من قصة «يو» : «رجل عين
 المجهور» . وقد وقع هذا الأمر للشاعر «بيتس» دون سبب معين أثناء جلوسه
 في أحد مقاهي لندن فهو يقول :

ها عايمي الحسون قد جاء .. وانقضى
 وما انا أجلس ، رجلاً متوحداً
 في مقهى مزدحم في لندن
 وامامي كتاب مفتوح وقدح فارغ

فوق متضدة من الرخام
 وفيما أنا أحدق من ذلك الحانوت صوب الشارع
 توهج جسدي فجأة ،
 وطوال عشرين دقيقة أو أكثر او اقل
 بدا ، وبالسعادة المظلمة ،

أنه قد غرقت في السعادة ، وبقدوري ان أسمع الآخرين .

وكنايات بيتس مقصية بهذه التبصرات الفجائية «وخاصة ما كتبه منها
 في سنواته الأخيرة» بعد ان تخطى مرحلة الشفقة على الذات «الرومانطيقية
 ادركه» حول «خطبة الأشياء التي لا شكل لها» . ففي قصيدته له دعاءاً
 «للولاب The Gyres» يفتتحها بأن يكرر يضع نبوءات منشقة عن «المعاد»
 لجدد يقول :

وماذا بهم ؟ ان صوتاً ينسل من داخل كهف ،
 وكل ما يعرفه هو تلك الكلمة : «إتهج !»

وكان ديلا نوحاس مفرماً بصورة خاصة بقصيدة اسمها « lapis lazuli »
 تسخر من شعراء الثلاثينات بصدد وعيمهم الاجتماعي وصرخات قزعهم من مصير
 الإنسان . وهي تنتهي بوصف ثلاثة تماثيل خزفية منقوشة على lapis lazuli
 وهم ينظرون الى المسرح المأساوي لأوروبا المعاصرة ، ومن ثم :

ان عيونهم وسط تجمعات كثيرة ، عيونهم هم
 عيونهم العنيفة «اللامعة» هي مرحلة «تضحك» .

ولقد تأثر «أودن Auden» ، وكان أحد الشعراء الواعين اجتماعياً
 دائماً «طليماً بأبيات قصيدة «للولاب» هذه» التي تعتبر عن «معتقد يؤمن به
 هو - ان درجة انه نشر تلك الأبيات في قصيدته : «في الصحة وفي المرض» .
 فهو يقول :

ومع ذلك ، ومن خلال صحتها يأتي صوت

يلفظ ذلك الامر الخفيف : ابتهج

ويخفق معظم شعر أودن في الارتفاع الى ما فوق 'عصابه الرومانطيتي' ،
وكونه مأخوذاً بفكرة 'تصدؤ' الجمال وسرعة جريان الزمن . فهو يقول
شعر :

في نوبات الصداق ، وفي لحظات الهم والقلق
تتسرب الحياة من المرء بخفة وغموض ،
وبغيب الزمن ' ظلك
اليوم أو غداً .

وهذا تعبير شعري عن حالة ذهنية يتميز بها غراهام غرين ، يشعر القارئ ،
غير المتعاطف معها أنها اقرب الى حالة من عصر الحضم منها الى اليأس والقفوظ .
إلا أنه في نفس تلك القصيدة ، بينما كنت اتشئ ذاته مساء ، يطلع علينا
بالأبيات التالية :

تطلع ، انظر في المرأة
انظر الى شقائقك ،
ان الحياة تبقى نعمة
حتى وإن كنت لا تباركها .

ان ما يلحظه المرء من هذه الأكلة ، وبوضوح ، هو الشعور بأننا عندما
نرى الأشياء كما هي في الواقع والحقيقة ، سرعان ما نلجأ الى اصطناع اللهجة
الأميرة : ابتهج .

حين اكون في عليّ اليومي العادي ، أجدني عالفاً في شبكة أنا الذي صنعتها
لنفسى . فأنا أستطيع ، على وجه التقريب ، ان أعرف ما أتوقع إنجازته اليوم ،
وما يسوغ لي ان أمله اذا سارت الأمور ببسّر . أما اذا سارت ببسر كبير ،
أو وصلتني هبة بالبريد فأصرح قرحاً ، ما ألهج الدنيا ، مثل طفل
تدغدغه أمه كي يضحك . وأما إذا انعكس الامر وتعسر ، فمأطلق لنفسي

عناها في اصطناع كتابة متزايدة وشعور بالانزعاج ، وحسين اعود الى البيت في
المساء أقول ، يا الهي ، لقد كان واحداً من تلك الأيام المشوومة . اني ، أملك ،
إصدار أحكامي على ما هو حسن أو سيء ، ما يجعلني أنسم ضاحكاً أو اقطب
عابساً . غير أنه في لحظات التورع الفجائية يتلاشى ذلك التحكم ، ويدمغي العالم
الموضوعي ، فجأة ، بواقعية الأشياء التي كنت اسقطها من الحساب ، وعندما
يكتب أودن :

فيا كنت اتشئ عشية
عبر شارع بريستول ،
كانت الجماهير على الأرصفة
حقوقاً من القمع المستحسنة .

لا يكون أودن يرى الجماهير حقيقة بل يظل متحكماً ، ملغياً وجودهم ،
وفاشياً عليهم مفاهيمه هو . وكل من : الجماهير وحقل السنايل ، هو أهم بكثير
من أن يسمح به أودن في هذه الصورة النمطية . حين ينظر ، ييش ، أو ، يو ، من
أربعة مفاه ، يكون جهاز ' التفسير ' لدى كل منها قد تعطل عن العمل ،
فيسبب العقل متفتحاً تماماً ، وتتم مشاهدة الجمهور بكل انفتاح ذهني كما لو أنه
حشد من سكان المريخ الذين خرجوا للتو من سفينة فضائية حطت في مبدات
البادية .

هناك قصة تروى عن نظام هتلر . فقد اعتاد يمثل هزلي ان يسخر من
الباريين أثناء دوره ، إذ ينتفض في وقفة استعداد عسكرية ويهتف وعاش...
ثم تعسر وجهه سيرة وارثك وينتم : بحق الشيطان ما اسم هذا الذي عاش ؟ .
ومن وقع هذا تقربوا الى هتلر ، فاستدعى ذلك الممثل الهزلي وأمره ان يقوم
اليوم أمام كبار ضباط النازي . وقد فعل ، لكنهم ظلت وجوههم جامدة ،
ولم يخرج شعناً أي منهم عن بسمة واحدة أثناء ذلك الدور . ويظهر ان الدرس
ان ما جدوى . فقد توقف الكره عن التندل على النازيين .

ويصور هذا المثال موقف الانسان الناضج من اكتساب الخبرة ، فحين نقدر ما هو الضحك وما هو غيره ، ما هو الحسن وما هو السي . ولكن . . افترض ان ذلك الممثل الهزلي كان ساعراً الى درجة تجعل من المستحيل على المرء ألا يبتسم ، ثم يطلق لنفسه اللسان في الضحك ؟ هذا ما يحدث غاماً في جميع حالات المعاناة المتوترة ، إننا نكف عن التصرف كقضاة وناقدين ، ونضحى أرباباً قائلين للناظر .

وقد يعترض بعضهم قائلاً : حتى وأنا اضحك قسراً عن نفسي عند رؤية المهرج ، فإن محاكمتي لا تكون هاجعة ، كلا على التقيص من ذلك ، فأنا اضحك لأنها متباعدة صافية ، أما الحاكم والراقب الذي استسلم للتوم فليس إلا الطبقة العليا من نفسي ، والآنا الذي أردت فرضه على العالم ، والآنا الذي أرغب في ان يتقبله الناس بقيمته الظاهرية . ان والآنا الأعرق - القادر على الحكم والنقد معاً - هو الذي يضحك .

وأظنه قد انضح الآن ما الذي أعنيه حين اتحدث عن « الآلية النفسية » التي تهتم . فحين أناشر نشاطاً بسيطاً كضرب هذه الصقعة على الآلة الكاتبة ، أبدو في نظري نفسي مخلوقاً موحداً بسيطاً الى درجة معقولة . ومن هذا القبيل ، أن سيارتي حين تسير بانتظام ، تبدو لي جهازاً ميكانيكياً موحداً بسيطاً . لكنني أعلم أنها ليست جهازاً ميكانيكياً بسيطاً . أما رفعت غطاء محركها أكثر من مرة ؟ غير أنني بحاجة الى قدر كبير من التمرن على ملاحظة نفسي كي أدرك عدد المجلات والروافع التي عليّ أن أحركها حين أفعل شيئاً بسيطاً ، كأن أضحك . ان دراسة هذه المجلات والرافعات هي المدخل الذي يقضي الى المعاناة الصوفية . وهناك نقطة واحدة ينبغي ان تكون واضحة من البحث السابق : وهي أن المعاناة الصوفية أو الشعرية هي بسيطة جداً ، مثل إزاحة ستار أو إدارة مفتاح التور . غير أنك اذا ما ولجت غرفة مظلمة تماماً فقد تظلم تنحس الجدران طوال ساعات قبل ان تجد ذلك المفتاح . فاشعال النور أمر سهل بمجرد

ان تعرف أين مفتاحه فقط ، لا قبل ذلك .

والآن . . ان الصفة التي يتفرد بها الشعر - ومثله الموسيقى الراقية والرمح بالزيت - هي أنه يملك نفس الطاقة التي تحوّلها الرعدة الجشبية - في إزاحة الستار أو الضغط على مفتاح التور . ولكن ، كيف تعمل هذه الطاقة ؟

تصور ما الذي يحدث عندما تبدأ إجازتك - ذلك الدفء المعجب من الحيوية من صميم الكائن الحي . هذه إجازة ، والهدف منها بالنسبة إليك ان تفتح ذاتك وتشرب . اما حيناً تكون تعمل في وظيفة اليوم فلا يفترض فيك ان تفتح . ان عليك ان تكون منضبطاً ، « فتعطي » أكثر من ان « تتشرب » . وقبل ان تبدأ في التمتع بإجازتك ، تكون قد ابرقت سلفاً الى عقلك الباطن قائلاً : ستكون شخصيتي في إجازة طوال الأسبوع المقبل . وهذا يشبه نزح رداك الرسمي ، ثم ارتداء ملابسك العادية . اذ ذلك تكون عن وعي منك قد ايلفت عقلك ان يوسع ان يستريح ، ويفتح . غير أن كلمتي : يستريح ويفتح ، لن تقو الا للمرغوب فيه ، لأن شخصيتك هي التي تستمعها ، فيما تحتاجان ان تستمعها طبقة أعمق من ذلك كيما تكونا فعاليتين .

وبملك الشعر الجيد هذه القدرة ، قدرة النفاذ الى تلك الطبقة الاعرق ، قدرة إصدار الامر بالانصراف والزام الطاعة بتفصيله . هناك يتم تخفيف التوتر وتخرج تهدة « الارتياح » . وعندما يحدث ذلك تواجهك الحقيقة الرئيسية في المعاناة الصوفية : حقيقة أنك تفعلها أنت نفسك ، بطريقة ما . إنها شبه تماماً معرفتك أين تجد زر قطع التيار في مولد كهربائي . وفي كل مرة يتم لك ذلك ، تلحس نفس هذه الحقيقة الرائعة : حقيقة ان الصداق ، والقلق ، والألف سبعة طبيعة التي يملأها الجسد ، ليست جزءاً لا يمكن تجنبه من وجود الانسان . ان مولد الاهتام ، يمكن ان يطفأ ، فنكف الحياة عن كونها عملية عطاء ، والطلاق ، وقعدو فجأة عملية أخذ ، واعتزان . ويبدو ان هذا اكتشاف واضح كل الوضوح . . غير اننا لنساء كل يوم . وذلك من

السخيف بقدر ما لو ظلمت أنسى وجود الطعام والشراب ، بحيث أقترض ، كما مفتني الجوع ، ان حالي هذه شي عتوم سببها « الألف صدمة طبيعية التي بتلقاها الجسد ، وأعجز عن ادراك أن كل ما علي فعله هو ان استرخي واتناول وجبة ساخنة .

هذه نقطة بالغة الأهمية يلزم ان ار كثر عليها . فعين يتحدث شعراء المساة عن « حالة الانسان » تخدم بتجاوزونها تماماً ، فإذا كان المقصود بها تكوين جسدي الحسبي فاما أعرف تماماً كيف أوازن مما بين المُحتَرَن والمُسْتَهْلَك من الطاقة فيه . فعين اقضي يوماً في التزلج والعموم او تسلق الجبال ، أجدي عشية ذلك اليوم ألثيم طعاماً جيداً وأشرب زجاجة من الخمر ، وربما استمعت الى الموسيقى ، شاعراً ان هذا هو كل ما أحتاجه مقابل تعب النهار ولاستقبال نهار مضى في الفسـد . أما اذا كان المقصود هو الناحية السيكولوجية ، فان الانسان لا يزال مقصراً في طريقه عن بلوغ هذا النفاذ . وذلك لأن العملية السيكولوجية في الاخذ والاختزان أكثر تعقيداً من العملية الطبيعية ، وفي هذه المرحلة من التطور الانساني . لا زالت تلك العملية بعيدة عن ان تكون عملية غريزية . سوف تغدو كذلك ، وهذا هو أمل الانسان الأكبر في المستقبل . اما في المرحلة الحالية فان الانسان عاجز عن ايقافه « المولتد » لديه عن الاستمرار في الطحن والدوران . ويتطبق هذا على الأدكياه أكثر من انطباقه على الأغبياء ، وذلك لأن ذكاهم يجعلهم يدقون الى التحكم في عواطفهم بقدر اكبر . ويقول إليوت :

ليني أنسى

تلك القضايا التي اثرت في نفسي أكثر مما ينبغي وأفسرتها أكثر مما ينبغي كذلك .

ويتكلم بينس عن :

تلك الرحى العتيقة ، رضى العفل

التي تستهلك عظمها ولحمها ...

ويقول ت . ا . لورانس : « كان أكثر ما رثيت لحالي يوم ان شاهدت جندياً مع فتاة ، أو رجلاً يدلل كلباً ، لأنني وددت ان اكون سطحياً بنفس القدر وكاملاً بنفس القدر ايضاً ، لكن سجنائي حسني » . أما سجنانه هذا فهو ... تلك المستويات العليا من شخصيته التي رفضت ان تطفئ نورها ، والتي هي مثل رجل انهكه التعب فهو عاجز عن الرقاد .

ويتلك الفن الرفيع بأكمله هذه القدرة العجيبة على تجاوز ذلك السجائر وضغط مفتاح إطفاء النور . ذلك ما يدور حوله الشعر . إنه صيغة لبث شعور « الوحي بالأجازه » ، دون حاجة الى إجازة حقيقية .

انظر ولو للحظة الى الآلية التي يستخدمها الشعر في بلوغ ذلك . دعنا نفكر في حدود الشعر الرومانسي الذي يعالج مشكلة السجان بالقل ، طبيعة الفكر المتلفز (ونستعمل ههنا عبارة لورنس نفسه .) اليك هذه الفقرة من خاتمة « الأرض السياب » ، وهي تشير الى ذلك السجان على التعيين :

... لقد سمعت المفتاح

يدور في الباب مرة ، مرة واحدة فقط

لأننا تفكر في المفتاح ، كل في سجنه

يفكر في المفتاح ، وكل يؤكده حبسه

وعين يحل الظلام فقط تنبث الهسات الأثرية :

وتبعث الى الحياة كوريولانوس المتهمز ، للحظة واحدة .

إذا ما قرأت هذه العبارة في خلفيتها - بل حق خارج تلك الخلفية - تجدنا تولد فيك ذلك الامرغاء في التوتر ، الذي هو روح الشعر . لاحظ انعدام نقاط الوقف في أواخر الابيات حيث ينبغي ان تكون . مما يضفي على الابيات جواً من الارهاق ، كما لو ان الشاعر منهك بقدر يجعله لا يهتم بمثل هذه الأشياء . ومن طبيعة الحديث عن السجن ان يغري المرء بأن « يواجه ويقلع هذا الوجه

المأسوي من المأرق الانساني، فهو إذ ذاك كرجل مريض يجبره طبيبه ان
صحة تزداد سوءاً . وفي تلك الحال لا يبقى صدمة أخرى على الأقل . وحينما
أكون متعباً مضطرباً عليّ في المراقبة ، فإن سجاتي يقوم بوظيفته ، يقطع
ينظر الى الخارج ، مستعداً لأي طاريء جديد ، ويستمر تبديد طاقاتي الحيوية
في التسرب والانسلاخ . وفي اللحظة التي اقبل فيها فكرة قدر الانسان
المأسوي ، (او قديري) فإنه يفقد بقدر السجنان ان يأخذ إجازة من العمل ،
لأنه يعرف أمراً ما يمكن . وهكذا يتوقف التسرب . ومن ثم فإن الفن
التشائمي النزعة يخدم إيقاف التسرب ، وهو الخطوة الأولى نحو الشفاء . وفي
المثال السابق تزيد كلتا ، حين يحمل الظلام ، ودهمسات الانثوية ، من هذا
المفعول المطلق ، وتجلب رؤى الفسق الأزرق وهممة

ذكربات حزينة قديمة وبعيدة ،

ومبارك قديعة العهد .

والإشارة الى كوريلانوس في هذا الموضع إشارة اكثر تمعيداً من غيرها نوعاً
ما . اذ ان كوريلانوس ، ذلك الروماني المتكبر الذي يعتبر عامة الشعب مجرد
حشالة ، وبترفع عن أن يطلب منهم تأييده ، هو بكل وضوح « صورة رمزية
لصاحب الأرض الياب ، نفسه .

وقد يشعر المرء حين يقرأ رواية شكسبير الموسومة بهذا الاسم ان كيرياه
كوريلانوس النبيلة ، في واقعها مجرد نفخة كاذبة ضحلة ؛ لكنه يستطيع ان
يدرك لماذا ينظر إليوت الى بطل الرواية وكأنه رمزه الأعلى . ولو بينت إليوت
في كتاباته السبب الذي جعله يجد كوريلانوس مهماً الى هذا القدر ، لكان هو
مفسر قد اتهم بالفاشية أو الدعوة الى حكم النخبة . ذلك ان في الرواية التزاماً
عاطفياً بشكوة الارستقراطية والسلطة ومقت « الرغام » كما يسميهم البطل .
(وقد أدت الاشارات غير الودية إلى اليهود في « شعارة » الى اتهامه بالامامية .)
واذن ، ما هو كوريلانوس يفقد رمزاً للشاعر « الارستقراطي المتف في عصر

دكتاتورية البروليتاريا ، دكتاتورية الرغام ، (ومثل هذا كان يشغل كل من
يئس وراوز لكنها غيرا عنه بصراحة اكثر) . اما الإشارة الى « كوريلانوس
منهم » ، فإنها ترفع الشعر فجأة من مفتاحه الانثوي في عالم الاصوات الموسيقية ،
وأعني الأرقام ، الى مفتاح قفصة الرعد في مأساة حقيقية . اذ ذاك تخف
التوترات الداخلية فجأة ، وتتجاوب الطاقة التي تم « توفيرها » من جراء تقشّر
الأرقام واليابس ، مع الذروة ، وتقضي .

هذا ، والنتيجة التي وصفها آنفاً هي جهاز العاطفة الاكبر في جميع شعر إليوت
من « برو قروك » الى « فسور كوارتز » . فالقلق والضيق يجري تحويلها الى
جسمال ، ويفضل استخدام نفس الجهاز في كل مرة . اعني التسليم المطلق « المأساة
وعشية الوجود الانساني ، ثم الارتقاء الحذر الى مفتاح أعلى عن طريق تصور
رمز محبوب ذي مجد قديم . وفي « الرجال الفارغين » هنالك اعتراف بلا جدوى
القيم الانسانية وعدم أهليتها « حوته إليوت الى حزن ثم الى استسلام .

ان نور الشمس على عامود مكسور

هناك ، شجرة تنأرجح

واصوات

تقني مع الريح

وهي أكثر بعداً وأشدّ تجهماً

من نجم أخذ في التلاشي .



دعني لا اقرب اكثر

في ملكة أحلام الموت

ودعني أيضاً انقدي

أزياء شكسبيرية منسقة

مثل معطف فأر ، وجلد غراب ، وعصي متشابكة
في حقل
سالكاً الطريق التي تتخذها الرياح
لا اقرب -



لا ذلك الغاء الاخير
في مملكة الشفق ،

وهنا نجد البيتين الاخيرين ، بإشارتهما البغيضة الى نهاية جميع العتب
والاكاذيب ، وكأنها دق الصنوج .

ان اسلوب البوت هو الأسلوب الرومانسي الأصل ، مرفوعاً الى مستوى
جديد من العمق . اما عند فيرلين ودوسن ، وسونبيرن ، فان الشعر يبقى غير
مرتفع عن مستوى الشعور بالارهاق والحزن :

لقد أضفنتني الدعوى والضحك

وضجرت من بضحكون وبسكون . . .

ومن الشيق ان تذكر ان احدى القصائد التي اثارت حماسة البوت في
براكويه هي قصيدة جون ديفيدسون التي سماها « ثلاثين ثلثاً في الاسبوع » ،
وهي قصيدة نذوب وشكوى على غط شعر كيبلينج ، موضوعها كاتب يكاد يقضي
وعائلته جوعاً :

أنا اجول في الظلام كالحمد

فانتقل جواً في السرايب

من ردهات بيتي الممتدة وحدائق الضاحية الواسعة

كي اقوم بالجولة التقليدية المكتوبة كل يوم ،

ثم انكفي في المساء الى البيت وغلبوني مشتعلاً

وانا ارسم كيف أهد العشرة ثلثات جنيناً كاملاً .
وكثيراً ما يكون البرد لاسعاً والمطر شديداً
وزوجتي تقطب المناشف البغلاء
وردهات بيتي الممتدة معروضة نصفها للأبحار -
ثلاث غرف لا تزيد حجماً عن حقائق مسافر .
ونحن نعمل ، زوجتي وأنا ، لنخرج تنهيدة ،
حين يكون الاطفال المزعجون الصغار في امرتهم المتعلقة .

وتبقى نزعاً رثاء النفس الأمل الى العبوس والصدمة عند دافيدسون في
مستوى المفتاح الأدنى « فليس هناك تبرز ولا تنفيس . الا انها تكتب طاقة
ارزخم من معظم شعره ، لأنها تضرب المفتاح الأدنى بوحشية وعنف . ويصدق
هذا الى درجة اكبر على جيمس توميسون في قصيدته : « مدينة ليها مرغب » ،
التي اعترف البوت بتأثره بها . كان توميسون كبيراً بشرب ويخمر في الكثير من
نزل لندن المعنمة ، وكان يكتب شعراً غرامياً يذنب الى فتاة خيالية ويكسب
قلباً من المال من عمله في الصحافة المبتدلة . وهناك نوع من البهجة الحزينة في
قصيدته « يوم أحد في مهبستيد » - وقصيدة « انشودة رعبية يكتبها عضو
متواضع جداً من غوغاه » لندن « النبيلة العظيمة » . وفي ذات يوم قرر ان يكتب
عن أنيابه فهو يقول :

لأن موجة من الغضب تستولي على المرء بين الفينة والاخرى
كي يظهر للذلا الحقيقة المرة الشمطاء .

بحرارة من كل غلالتها الحادثة ،

أعني الاحلام الكاذبة ، والامال الوهمية ، وأقنعة الخداع ،

واطوار الشباب ؛

لان إظهارها يوفر للمرء شعوراً بالسلطة والمناطفة

نحو حالة عجزه اليأس عن تجربة مكسب

شأننا في كلمات حية منها كانت غير لائقة .

إن هذا الشعر هو رائحة نوميسون الأولى ، لأن هذا التشاؤم الوحشي يستقر في القصيدة بكاملها ، كما أنه يرفع الرأس إلى شكل من أشكال القوة . وكان عصره شلي ، و د كينز ، بحزنهما الهادئ ، اللطيف ، قد انقضى . وبكتابة مدينة ليلها مربع ، غذا نوميسون شعراً عظيماً تقريباً لا تماماً . فالمشكلة الرئيسية في الشعر هي أنه يعرف أنه يتعامل مع الوم . ولقد يقول المرء إن الشعر يولد التنقيص عن طريق الكذب . لكن ما هو أودين ، يحدد وظيفة الشعر في قصيدته : في « ذكرى بيتس » .

ترنم بفشل الانسان

في موجة من الغم ؟

وفي صحارى القلب

دع الينبوع الشافي يبدأ ،

وفي سجن أيام عمر الرجل الحر

علته كيف يشد اشد الشاء .

والشعر يجلب راحة عاطفية من طريق التخيل ، وهو يعلم الانسان الشاء ، لا عن طريق الإشارة إلى عجائب الكون ، كما يفعل العلم ، بل يفضل خلق خيالات تحقق رغباته . ويجب فهم هذه العبارة بأوسع معنى تتحمله . كان واكو يجب ان يستعمل كلمة « Wahn » التي تعني « الوم » ، إنه كان يستخدمها بمعنى نوع من الخيال الشروع ، التمثيل الروائي . وهو « يجبر » سبده وحاميه ، الملك ، لودفيج ، ملك بلغاريا ، انه ينبغي للملك أن يرتفع فوق أوهام الدين والوطنية التي تعزتي عامة الشعب ، وان يستند فقط إلى قوة الفن ، « مختلص الحياة الرقيق الذي لا يعودنا حقيقة إلى ما وراء هذه الحياة » .

وأنا يرفعنا إلى ما فوقها ، ويرينا إياها لعبة لا أكثر . هذا ، إذن ، هو الشعر ، ضرب من المرم الذي يهدى الجراح التي تتكبتها الحياة ، وان كان يطل عجزاً عن شأنها . ومد زمن طويل ، اعتقد بيتس انه كان أميناً غاية الأمانة عندما عبر عن نفس هذا الرأي في الفن كنوع من سلم يسمح لك ان ترقى فوق وحل الحياة ، ولكنه لا يملك القوة على نقلك إلى خارجها بصورة دائمة .

... الآن وقد فارقني سلمي

عليّ ان أرقد حيث تبدأ جميع السلام

في حانوت القلب العتيق القدير .

والسلم هو « الوم » .

لكن « هانز ساخس » في كلماته الأولى من حوار الذائق العظيم في المنظر الثالث من رواية « كبار المغنين Mastersingers » يستخدم كلمة « الوم » هذه بمعنى أشد قسوة عندما يصبح : « الوم » الوم ، أيا أوبرال الوم ، ثم يستمر فيحدث عن الحقد الانساني والتناقض . وهنا تعني الكلمة شيئاً أقرب إلى « مجنون مجنون » ، أو « حقى مغرورين » . وهنا يستعمل واكسر الكلمة للمعنى الذي كان يمكن ان يضفيها إياه « شوبنهور » أو « بودا » . وفي كلتا الحالتين هناك نظرة مغايرة بالكلمة إلى الوجود الانساني ، إذ ان ما يميز الرومية أو فلسفة شوبنهور عن « الشعر » هو انه ليس « وهماً » ، البتة ، فنظرة إلى الوجود نظرة تحليلية رصينة . ما هو بودا يسمح آفاق العالم ويقول : « الشقاء الحق الجين لها هي الحقائق الأساسية في وجود الانسان » . وما بدوله فعلاً يتلقى غام الاتفاق مع ما يأتي به نوميسون في قصيدته « مدينة ليلة مرمية » . اما ما يفرق بينهما فهو أنه كلمات « غوتاما » لم يكن هدفها التلفين أو تعليم الرجل الحر كيف يشد اشد الشاء ، لقد كان الهدف منها ان تكون تحليلاً يسبق المساندة في العمل . فهو يرى حياة الانسان على صورة معي

وراء السعادة ، ويجزم ان هذا مدسّر له بقدر ما يدمر القراشة عشقها للهب ، أو
الذبيحة شهوتها للورق المصنع . ومع ان بوذا يعترف بأنه لا يؤمن بالله ولا شيطان ،
فإن نظريته في الواقع تفترض مسبقاً وجود ضرب من قوة شريرة عظيمة أنشأت
الحياة كنكتة حابِوة بائسة . والحل بسيط : ولا تفس . فجميع صنوف
التوت سامة .

وقد قال شوينهور نفس الشيء بعد ثلاثة وعشرين قرناً : العالم مجرد خداع ،
والحقيقة الوحيدة هي الإرادة - الإرادة في ان تحبها ، وان تبتدع ، وتفسوز
بالسعادة . ومنفصاً تفقدك الرغبة الجنسية الى ملاحقة عذوبة ، وتنتهي تلك
الرغبة بأن تترك راضياً وخارياً ، تنسأل : ولم ، كسل ذلك ؟ كذلك فإن
الإرادة تتركك قارع اليدين . ان العالم اسطورة من ذهب .

وعلى ان اعترف انه مضى علي وقت اناء المراهقة ظلت خلاله اعتبر
هذه المبادئ كافية مقنعة . ففي سني مراهقتك اقت لا بسد وان تتحاشى .
حينئذ نظل تلاحق إشباع رغباتك وتظل تقع على وجهك على الدوام .
وكثيراً ما تنعوص في حوار داخلي مع نفسك ، ثم تكتشف حطنتك انك لم
تفعل شيئاً . ويقول بوذا : ولا تبدل اي مجهود . ولا تهتم حتى بأن تنتهي
تلك الفناء ! فانت تهدر طاقتك الحيوية فقط .

ولو كان هذا وكل ما قاله غوثاً ، لكانت البوذية قد اغفلها الناس
وعفى عليها الزمن ، عام وفاء صاحبها . لقد كان الشطر الثاني من عقيدته هو
الذي اثار الحاس . ما الذي أفعله اذا عوضاً عن ملاحقة الجنس او السعي وراء
الشهرة ؟ لا أحاول ان اوسع مفهومي حتى يشمل العالم بأسره . ويوسعي القول
ان جميع الاشخاص الاذكياء قد مرت عليهم لحظات قصيرة من التأمل ،
حيث يتسع الوعي ويفقد مدركاً لتعقيد هذا العالم ، البالغ ، والاهتمام به . وحين
تكون ايها القارئ الكريم في هذا الحال تكشف عن الشعور بنفس الرغبة
المنورة في الأفراد او الاشياء . لذلك تدرك الكثير منها . ان شعاع وغيتك

ينشر ويرق ، إذا جاز هذا التعبير . وانها حالة مبهجة ان تفكر في فتاة قد
أزقتك ليالي ، وان تشعر نحوها بنوع من الحماية من علي ، دون أي رغبة منك
في علاقتها . إذ ذاك تستطيع ان تسحب نفساً عميقاً ، فقد زالت الشوكة من
قدمك . لقد طالما أخضعت من قبل الى وهم مفاده ان السعادة هي الحصول على
ما ترغب . وما انت الآن تكتشف فجأة ان السعادة هي الرغبة في لا شيء .
وليس هذا على الإطلاق مسألة ارهاق لديك ، ولا لامبالاة بك . على العكس من
ذلك . فهذا الحس بالطيران ، والنظر سفلًا الى العالم أثناء التعلّيق ، يولد
ارتواء اكبر مما يحصل عليه المرء من اشباع رغباته .

وحسب قول غوثاً ، فإن هذا الشعور بالبطء والحرية هو مجرد البداية .
وفي حاله يستطيع العقل ان يركز على افاق أرحب ، كما يوسع شعاع القيم من
مداء العادي الضيق الى شعور ببراء العالم وتعقيده . وليس هناك من مسبب يعمل
امراً توصّل الى هذا الاكتشاف لا يستمر في توسيع شعاع فهمه وادراكه حتى
يصبح الكون بأسره ، فيتأمل في فكرة المكان والزمان غير المحدودين ، ويتبين
عدم الاهمية الكلية لوجود الانسان بالمقارنة مع هذه الغاية الهائلة .

ان الانسان يكف عن كونه بشراً : أي ، مخلوقاً يسعى وراء أهدافه
ورغباته . وينقلب امرأة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة . وإذا كان التأمل
العادي يحلب شعوراً بالغبطة والراحة ، فالأولى ان يحلب هذا التأمل 'الكوني'
اشوة منفصلة أعظم من أي شيء يوسعا ان تصوره ، سلام وغبطة نيرفانا
المطربين .

أما أقرأ البتة شارحاً اورويبا فقد نفذ الى هذا العنق في البوذية ا وقرّر أنها
من الهائي الى أمد الحدود . فالواقع ان رفضها للعالم يختلف تمام الاختلاف عن
' الزهد ' عند المسيحية . فلا يجوز لك ان تقول عن رفضك تناول الشاي
البارد والاستعاضة عنه شرب الشاي انك لا تأخذ وتعقبه . ويوضح الاختلاف
المتفاوت بين شعور 'مسيحي' البوذية بتعالها عن المسيحية واحتقارها لها -

وكذلك بالنسبة الى اليهودية ، والاسلام ، والاشكال التقليدية الشائعة من الهندوكية . وتتفق هذه النظرة البوذية (الاختلاف لا التعالي) مع النظرة الأساسية للعلم ، فالبوذية لا تستخدم « الايمان » بل تهدف الى التأمل المحض ، دون تعبير ، كما يفعل العالم الذي يفحص فيروسا مجهولاً تحت عدسة المجهز .

هذا ، وان أي أمرى سبق له ووقع في سحر البوذية - أو أي ديانة شرقية (وهذا بهم) - لا بد له ان يكشف الانسحاب . فأنت تستطيع ان تقضي عقلك بصورة مقصودة عن الأشياء ذات المعنى ، وان تطفئ نفسك الى انك حر من جميع الرغبات - ولن يحدث لك أي شيء . بل تظل جالساً ، انك لا تستطيع ، ان تقوم بالتأمل الجهد . رغبتك في ان تتأمل . فالواقع انك سريعاً ما تتحقق ان التأمل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرغبة . وحين تقوم للمرة الأولى بهذا الفعل الذهني ، اعني رفض رغباتك وهو اجسك ، ينعرك احساس وائس بالخرقة ، ثم ينقذف عتلك كالصاروخ ، ويكون وقوده تلك الرغبة التي رفضتها . وهذا هو السبب في ان التحول من دين الى آخر تجربة عاطفية ضيقة ، وحين لا يبقى هناك شيء للرفض يصبح العقل ساكناً . وهناك عالم شامع من الاختلاف بين الصفاء ويجرد انعدام الحركة .

ولن اذهب بعيداً فأرفض كامل المفهوم البوذي عن موضوعية التأمل ؛ إذ يمكن الحصول عليه على شكل ومضات . غير اني هتال الى تصديق أن الطامع ، حين يجلس مقاطعاً ساقيه ومركزاً بصره في نهاية انفه ، لا يهدف بصورة مباشرة الى بلوغ حال من التأمل . ان هذا ساي قامساً - فيما يتطلب العمل هدفاً أكثر إيجابية مما سبق .

ان التأمل الديني في البوذية هو بوذي بالاسم فقط ، اما من حيث المحتوى فهو ارتق علاقة بالهندوكية أو الطاوية . وكلا هذين الدينين يقران ان هناك شوائب أخرى الى جانب نشوة التأمل الموضوعي المحض . ولا يتفق البوذي والغبطة التي يحسها في صباح ربيعي ؛ اما الهندوكي فينتعلبها كمظهر

آخر له ، كلمجة من شيء اكبر . وأما الطاوي فلا يسميها الله ، وانما يقرب موقفه تجاهها من ذلك . حتى تقدر وكأنها الله . اذن ، نحن في الديانة الهندوكية اقرب الى « الموضع » الذي اشترت اليه باقتضاب في مطلع هذا الفصل ؛ اعتقاد ان هناك حجاباً بين الانسان والحقيقة ، وانه حين يزيح فرصة ما ذلك الحجاب جانباً - تكون النتيجة هي الغبطة بالبشارة السخيفة ، وهكذا فان موقف الهندوكية من هذه اللحظات من النفاذ أكثر فعالية من موقف البوذية منها .

وهناك على الدوام سبب اللحظات النفاذ هذه . ففي حال بيتس نجده لم يشم بأن يصف عملية تفكيره أو احساسه ، عندما توفج جسده فجأة ، في حانوت الشاي ؛ وان كنت من وصفه بالذات ميالاً الى الاعتقاد بأنه مثال لما ادعوه « أو قوس القزح » : أي الغبطة التي تعقب العاصفة ، حينما يكون الجو ما زال ممتلئاً بقطرات المطر ، وتبرز الشمس صانعة قوس قزح ، والغبطة هنا مجرد نظير مقابل للعاصفة ، فهي شعور بالارتياح ، وولادة من جديد ، وهذا ما خبره « يو » بالضبط في قصيدته « رجل الجمهور » ، كما ان الرحي الصوقي الذي حصل لياسكال - فكتبه على طليحة من ورق ، خاطها في بطانة معطفة بشية عمره - انما حصل وهو يتعافى من مرضه . وقد جعل كلمة « النار » عنواناً له .

ولربما يبدو انني ابالغ في التأكيد على اختلاف النبرفان عند بوذا عن رؤيا هندو الكمال ، عند براما . قبل مما حقاً وفي نهاية المطاف شيء واحد ؟ لا انكر ذلك . وأياً كان الأمر ، فان الفارق بين تناول كل من الهندوكي والبوذي هذه الحقيقة هو أمر بالغ الأهمية . فلقد كان احساس بوذا كما يلي : حالما تلغ هذه الحقيقة المعصري ينتفي الشك لديك تماماً ، ويتضح الأمر فيما يتعلق بنقطة واحدة : هي ان حياة الانسان ومشاعله منفصلة تماماً عن تلك الحقيقة ، بقدر انفصالها عما لم كنت أعطوطاً يتم بدراسة الفلك .

اما طرقة تناول الهندوكي فهو على العكس من ذلك . ففيها حاجات

عينا ، يشرح « كريشنا » للمقاتل « أرجونا » ان العالم كما يراه الانسان لم هو وهم يخفي حقيقة الله . وان روح الانسان هي الله ايضاً . ويعني موسم للتناقض ، تستطيع انت ان تصل الى الله إما بالغوص الكامل في داخل نفسك أو الانفتاح المطلق على الخارج . « فالابدية تفتح بابها من مركز الذرة » هذا ما قاله ولم يلبك ، معبراً عن الفكرة ذاتها . غير انه في ذروة القيتا « وبعد ان يتم التلقين ، يسمع « كريشنا » لأرجونا ان يلج كلية الله :

ابتها الصورة الكونية ، انا اراك دون نهاية
عدداً لا متناهياً من الأذرع ، والأعين ، والأفواه ، والبطون
ولا أرى ، أو أجد لك نهاية أو وسطاً أو بداية .
اراك متوجة بالأكاليل ، فحين الصولجان والقرص ،
ومضينة كل اتجاه - والعيون ترتد حائرة
من سناك
أراك متوهجة كالشمس ، كالنار ، وملتبة الى ما لا نهاية .

ان هذه الرؤيا - رؤيا عين المصفور - أو بالأحرى ، رؤيا عين الله - تكشف من المعاني ما تعجز عن ان تكشف مثله عين الدودة ، التي هي إدراك الانسان العادي . ومنذ هذه اللحظة يغدو كل شيء مبرراً ، كل شيء حسن . ليس هناك ارتداد مصر بعد الآن ، ولا شكوك ولا مخاوف . ونحن نجد في بداية غيتسا (وهي جزء من مهابارانا ، للملحمة الهندوكية المعروفة) « أن أرجونا رفض الذهاب الى المعركة لأنه يعرف وجوه من سيقابلهم في جيش العدو ، وتقرقه الشفقة عليهم . وعتدئذ يطمئنه كرشنا ان مخاوفه سخيفة : « أخرج للفئال ... فقد دحمت أنا هؤلاء الرجال من قبل » .

لاحظ ان صورة الله لا تقود أرجونا الى ان يجلس مقاطعاً ساقه ويتأمل . انها تفعمه شجاعة وتصميماً ، وتغنيه رغبة في ان يعيش بسرعة منه ميسل في الساعة . ومن الواضح ان هذا هو السبب الذي جعل ثاقيل « بيتس » الخزفية

على ذلك القدر من المرح ، انه سر الرؤى . والواقع ان الناس يقامرون طمعا في شرائع لحم بالغة الضخامة الى درجة انهم يعجزون حتى عن البدء في الامساك بها . وكالهنود الحر الذين باعوا لونغ أيلند بدولارات معدودات ، ترى هؤلاء القامرين ، ويا للسخرية ، غير واعين قيمة الحياة التي يملكونها .

وبدأ بيتش مقالته عن شوبنهاور بأن يسأل : ما هي الخصائص العامة للانسان ، ثم يجيب : البلادة والجبن . ليس هذا صحيحاً . فالبعض غير بلداء . والبعض غير جبناء . لكن الجميع محدودون ، عمي ، صغار ، متفرزون في الحاضر . ومشكلتنا هي ضيق الرؤيا . والشاعر رجل لتسع رؤياه احياناً الى ما وراء أفق الانسان العادي ، فذهله ضخامة الكون وجماله . هذه هي الصفة التي يشارك فيها الشعراء جميعاً ، حتى البؤساء منهم ، مثل تومبسون وليوباردي وألبوث .

السما زرقاء ، والهواء رقيق . وكل ورقة على الشجر ساكنة ، كل ورقة عشب ... جميعها ساكنة ، والشمس تبهر عيني اللتين ورمتها الدموع
أيتها المدينة المدينة ، أنتي احياناً ما اتمع
الى جانب حافة في شارع النافيز الأدنى ،
نواح قشاعة لذيذاً
ورقرة ، ودق صنوج من الداخل
حيث يستريح الصيادون ظهراً : وحيث تضم اسوار
« ماغنس مارتير »

روعة الفضة والذهب ، الأيونيتين ، التي لا يمكن التعبير عنها .

لكن بضعة شعراء فقط همون بالتناقض بين رؤيا الخير الكلي وصغارنا الانساني ، كما فعل بينو :

وما قيمة موم العالم بأجمعه

عند باريس الجيتار...

حين ذاق النوم على وسادة من ذهب

فجر أول يوم بين ذراعي هيلين ؟

ويصف هو عبرت في كتابه « فوكوف » الرعدة الجنسية فيقول : « انها وخزة متوهجة قد بلغت الآن نقطة الامان المطلق ، الثقة والاتكال التي لا توجد في حالة الادراك بحال . » لقد احتطف باريس « هيلين » ، فهو في ضيق ، وكذلك طروادة ، ولكنه بإطلاقه تلك الموجة العنيفة من « الأمن والثقة والاتكال » يعرف ان حبس هذه الاعتبارات سخيفة ، فيستغرق في النوم بطمأنينة الطفولة .

ان ميزة الكتاب العظيم حقاً هي قدرة عقله على الوثوب فجأة من مستويات الانسان العادي فيه الى ادراك فجائي للقيم الشاملة . لاحظ جين أوستن « ديكنز » نيكاري « ترلوب » تجددهم لم يخطوا ابداً خارج نظم قيمهم - مع ان قيمهم في ذاتها ، اوسع من قيم معاصريهم . اما كبار الكتاب الآخرون في القرن التاسع عشر فقد كان لهم لحظات محدودة ادركوا فيها « نظام للقيم الشامل » - مثل بلزاك ، وهوغو ، وتولستوي - لكن هذا الادراك عارض في النمط العام لاعمالهم الكتابية ، فلا علاقة له بالفلسفة العامة في البؤساء ، أو في الكوميديا الافسانية ، أو في الحرب والسلام . ان عملاقين فقط يضعان القسم التي وعظت لهم في لحظات التأزم في صميم كتاباتهم : وهما نيتشه وديستوفسكي . ويشير اليها نيتشه بصورة غامضة ، الا ان تأكيد الحياة البركاني في « هكذا تكلم زرادا » والرقيا في « تحطبي جميع القيم » يمكن ارجاعها الى لحظات معينة فيها تأكيد محض على الحياة ، ايام طفولته... مثل تجربته على مضبة « لينش » ، يوم أهزغته عاصفة رعدية و رعدة طاقاتها ، أمامه ، وتجربة أخرى عانها في الطريق على مقربة من مدينة ستراسبورغ . وفي كلتا الحالتين دامت نيتشه الكتابة والتعب . وفي كتبها أيضاً ، حدث شيء ما كان في العادة يزيد في كتابته : فعلى مضبة لينش

شاهد راعياً يذبح عثرة . وفي طريق مرامبورغ ابصر كتيبة المكسوبة السابقة من الخيالة في طريقها الى القتال . وهكذا اطلق زفير العاصفة ، وهدير فرقة الخيالة ، نشوة الطاقة لدى نيتشه ، وأدى الى « تحطبي القيم » - وخلق في الحالة الأخيرة ايمان ذلك العملاق المفاجيء . « ان اقوى واعلى ارادة في الحياة إنما توجد في ارادة الحرب » ، ارادة السيطرة . « وكان نيتشه ، مثل ياسكال ، دائم المرض . ومن ثم ، فانه ربما عانى لحظات تأكيد الوعي هذه اثناء فترات التفاهة أو العاقبة التامة .

اما قضية ديستوفسكي فهي أكثر إثارة من سابقتها . فقد نبعت « ومضاته » من تجربة واحدة : حين كان على وشك ان يطلق عليه الرصاص بتهمة الخيانة العظمى في ميدان سيمونوفسكي ، ثم عفي عنه في آخر لحظة . آنذاك منحته تصور الموت القوري ادراكاً فجائياً بالقيمة المطلقة للحياة ، وفعل فيه مثل ما فعلت رؤية أرجونا للاله . ومنذ ذلك الحين بات ديستوفسكي انساناً ذا شطرين ملصقين بينهما بعد كبير . لقد ظل روسياً تقليدياً - فهو عاطفي ، مندفع ، مشفق على نفسه وكريم . لكن شيئاً منه طفق ينظر بسخرية الى ديستوفسكي « البشري » ، متبيناً التفاهة الكاملة لمعظم قيمه . كان ديستوفسكي مصاباً بالصرع ، وهو يصف إحدى نوباته في كتابه « الأبله » ، ويذكر ان تلك النوبات كانت تسبقها لحظات من « تأكيد الوعي » الصافية . وكل رواياته دراسات عن عذاب الانسان « عذاب سيبه الكبرياء » والفقر ، وغريزة المقاومة ، وعدم الارتواء الجنسي . انه يلذوب ذلاً واستكانة ، وربما كان افضل مثل على ذلك في جميع اعماله ما نلجده في رواية الأبله حيث يقترح الشخص « في وليمة لهم ان يرموا لبعضهم أحط فقل أنتم . » ويقوده استقاره العصاةي لذاته الى أن يركز تأكيداً - لا نيتشواً على الفضائل المسيحية : الشفقة ، العطف ، التواضع . وتصور رواياته الى حد بعيد حول التساقض ثم الاصطدام بين اناس عتيقين ذوي ارادة قوية ذوي آراء أخرى . وبعد ذلك تأتي لحظات تأكيد الوعي

الطفلة حين يكف التنافس بين الفئتين عن ان يكون ذا اثر مسا، فـ «الموسا كرامازوف» شقي بالنسبة لأن جثة الأب أو سبنا أخذ في التعفن فور وفاته، ويعتقد الرهبان الآخرون ان هذه علامة فساد في روحه. وحين يتطلع اليوشا الى التجوّم، فإن الطوفان يتدفق، ويريد ان يعانق الكون بأسره. ان قيم الانسان النافذة قد تم تجاوزها تماماً، لا يفضل القيم المسيحية، وانما يفضل رؤيا شبيهة يرويا أرحونا.

وفي رواية الشياطين «المعتوهون» يرى ديستوفسكي اوضح مما يرى في أي من أعماله، ان الصراع المسيحي ضد اللا مسمي هو أقل أهمية من الصراع بين انكار الحياة وتأكيدهما. وربما كان ستافروجين أهم شخصية خلقها ديستوفسكي على الإطلاق. فهو غني مدلل قاسم، حسن الصورة، موهوب وشعر. ويتبع ضجره أساساً من موقفه السلبي تجاه وجوده ذاته. فهو تظهر من ذلك الوجود أكثر بكثير مما تعطيه الحياة العادية، شأن تلميذة مدرسة، رومانسية ذاهبة الى رقصتها الاولى. وحين يعجز ذلك الوجود عن توفير الخبرات التي يطلبها ستافروجين نجده يفقد اهتمامه، ويندو انساناً منعزلاً ولا ميالياً. وهو يحرب الرذيلة ويعترف الجرمية ليرى ما إذا كانتا تعيدان بوصلة حياته الى العمل من جديد، لكنها لا تفعّلان. وينتهي الرجل بآرت ينتحر، رغم انه يمشي انتحاره شيئاً لا هدف فيه، لأنه ليس لديه دافع الى الموت أكثر من دافعه الى الاستمرار في الحياة. إنه رجل بات خلواً من كل دافع.

وبقائه في الكفة الأخرى في هذه الرواية شخص كيريلوف «الذي ينتحر بدوره». غير انه لسبب معاكس، قد عانى تجربة صوفية. وهو لا يصفها، ولكن طبيعتها تتضح من ملاحظته ان «كل شيء حسن». ومن زاوية هذه الرؤيا يتوقف حتى شقاء الأطفال، عن ان يكون شرّاً. ان ما حدث هو أن كيريلوف قد عانى تجربة التأكيد المحض، ورأى انه صدق في ذاته، وأنه

تناظر الحقيقة الذاتية. وهذا يعني أنه الآن برقت جميع قيم «المخلوق البشري» عنده، اي لمة عين الدودة. وهو يود ان يفتحص حقيقة ان «الكل خسير» هذه، عن طريق تجربة لا يمكن الرجوع عنها - الانتحار. ربما لم يكن هذا النطق واضحاً - هذا صحيح. غير أن ديستوفسكي كان أكثر تصميماً هنا على إيجاد رموز دراماتيكية قوية للتعبير عن افكاره أكثر مما يحتمل المنطق. وكذلك انتحار ستافروجين غير منطقي بنفس القدر.

لكن ما يهم هنا هو المقابلة بين رجل يحاصره ضجره هو، ويحس ان الحياة عديمة المعنى والهدف - اي قد استنفد عدم الاهتمام - ورجل آخر يعي ان الحياة خيرة بصورة لا محدودة ولذيذة بنفس المقدار. ان فينا جميعاً كلا من ستافروجين وكيريلوف. وقد اصاب ديستوفسكي حين اظهر ستافروجين يستدير ناحية الحرية كتعبير عن حبه للجدوى. فالحرية تمثل خياراً أساساً لفقدان التفاؤل، وانعدام الشعور بالقدرة الكاملة للاعتمادية. وهناك لحظات يمارس فيها كل فرد منا نفاذ كيريلوف: جزمه ان العالم يشيّر الاهتمام بقدر لا محدود. ومع هذا فمعن الثابت تماماً، فيما يتعلق بأدراكنا المعادي، ان العالم لا يشيّر الاهتمام بقدر لا محدود. ليس هذا فقط، بل من الثابت كذلك اننا نحن الذين نه هذه الاثارة. انظر الى تلك الطفلة التي تلعب بدعيتها. هل الدمية تشيّر الاهتمام حقاً؟ يبدو ان الجواب: كلا، انما تجدها الطفلة مثيرة للاهتمام، بحكم كونها بريئة وجاهلة. انها تمنحها ذلك الاهتمام، بينما نعيّز نحن عن مثل ذلك لأنها تعرف أكثر مما نعرف. وحالما تبدأ ايها العاري. الكوريم يرى العالم بهذه الطريقة، فسرعان ما يتضح لك تمام الوضوح ان كافة اشكال النشاط الانساني لمي فتاج نوع من عدم التوضيح. انت تتنظر حولك في هذا العالم، المدلّو بالناس مختلفي المعتقدات، وطبقات متحمسين، شهداء، يساريين ويمينيين، رجال من كل لون يخلطونهم ويطلقونهم حول العالم أو يعبرون الأطلنطي في قارب شراعي. ثم هم كالحبلى. آلمن من الواضح ان جميع نشاطات الانسان تنسج

من عدم الذكاء؟ أو على الأقل من نوع من الحماس البريء الذي تعجز الأرواح المتعبة عن المشاركة فيه؟ ألم يكن كوهيل قد أصاب تماماً حين قال « كسله باطل » ؟ والآن « وبصورة مباشرة ، يبدأ محركك الذاتي في العمل من جديد ، ربما لسبب تافه تماماً ، مثل سح اللبون المغموس في شاي ، الذي ذكر يروست بطفولته في كومبري . وتبدأ « شبايع » الحياة الباطنية ، في الفضاض ، ومثل بيتس تشعر فجأة أنك « سعيد » وتستطيع أن تسعد الآخرين ، ولا شك أن كوهيل قد اسقط شيئاً مهماً من حساباته واعتباره . فالشاعر هو ذلك الإنسان الذي يكون فيه عنصر كيريلوف أقوى من عنصر ستافروجين لسبب من الأسباب . لماذا لا نستطيع أن نتصور « وردزورث » أو « شيلي » بنقلات مجرمين ؟ لقد كان كل منهما فقيراً جداً . كذلك عانى كل منهما لحظات من الكتابة والإرهاق ، كما تشير قصيدة « سطور حول الرقص كتبت على مقربة من نابولي » ، أو « غزمية لصداقة الأبدية » . إلا أنها بصرف النظر عن العناية الذي قاسياه ، استطاعا أن يذكرا اللحظات « الأخرى » بخلا ، فباعت رغبتها الوحيدة هي استعادتها . ها هو شيلي يسأل « روح الجمال » :

لماذا تمضي وتترك حالنا ؟

مثل هذا الوادي الواسع المغم من الدموع ، فارغة موحشة ؟

ومن الواضح أن الرجل الذي خبر « روح الجمال » بالحدة التي يصنفها في « ترقية إلى الجمال الداعي » لن يندرد البتة في تقييم الحبيسة إلى الدرك الذي يتطلبه أقران الجريمة .

وهناك نقطة مهمة أخرى تبرز من المثال السابق . فليس شيلي غير قابل لأن يفكر في الجريمة فحسب ، بل إن شعره قادو على إثارة نفس الوعي بالجمال الفكري ، في الآخرين ، ومصارعة « ملهم » إلى الانحدار بقية الحياة . ورنارد شو مثل على ذلك . لقد بدأ يكتب في سن العشرين ، ولكنه كان يناهز الخمسين قبل أن يبلغ نجاحاً حقيقياً . ولقد كانت العشر السنوات الأولى من

حياته الكتابية خالية من أي نجاح ، وفي المقعد الذي تلاه ، بات معروف كصحافي ، وشرح يكتب تشيليات لم تكن جذيرة بالمرح . فلم يحز تشيليا البتة . وهذا النوع من العمل الطويل المدى من الآليات ، هو أيضاً نقيض الميال إلى الأجرام . فكيف تصور جورج برنارد شو بنقلب مجرماً ، علينا أن نتصور خطوتين منفصلتين : الأولى تثبيط شامل لهُمته من شأنه أن يقوده إلى هجر الأدب ، والثانية موقف دفاعي متزايد وباعث على الحقن تجاه المجتمع الذي ينكر « عليه النجاح » إلى أن ينسى شو سياسته الطويلة المدى ، ويقرر نهش ما يستطيع أن يحصل عليه .

ومن الواضح الآن لماذا تجدني أرى انتحار كيريلوف عملاً لا يُصدق . ذلك أن معنى رؤيا كيريلوف مرتبط بهدف طويل المدى ، هدف قادر على القضاء على ما يتردد عنه لفترة طويلة جداً . نعم ، ليس صحيحاً أن لا هدف لهم يصبحون مجرمين ، غير أنه صحيح تماماً أن القابلية للإجرام لا يمكن أن توجد برفقة هدف طويل المدى .

وليكن معلوماً أنه حين يشعر المرء أن هدفاً بعيداً قد استحوذ عليه فإن نوع احساسه بنفسه يتغير . والبك هذا الأيضاح : عندما « الكون غاضباً » نعلم ، قللاً ، شجراً ، فإن شخصي الذي أعرفه يمكن أن يُطلق عليه « شخصي القصير الشوط » أي أنه لا يكون لدي شعور بالدوام والاستمرار . فأنا أحسن انه أفل من الأشياء المادية التي حولي . وفي لحظات التوتر ، أو اللحظات التي أرسم فيها مشروعا للصقل ، تراني أشر بقوتي واستمراريتي ، أي بشخصي الطويل الشوط . ولا أود أن أبحث هذا المفهوم في هذا الموضع من الكتاب ، وإن كان سيظل حاضراً في جميع الفصول .

« تجاوز عملية » التذكر » هذه « تدريجياً ، وتغور الى مستوى أعمق في نفسه ،
 ثم ضرب من الروابط في عقله الباطن . ويستطيع الرابط أن يقرأ الفرنسية دون
 الحاجة الى إعادة ترجمتها الى الانكليزية . فهو من جميع النواحي أكثر كفاءة من
 الشخصية المدركة « لذلك الانسان .

ان هذا الرابط جهاز موفر للوقت « انه نوع من الدماغ الالكتروني الذي
 يحزن المعلومات . فحين يتكرر نشاط انساني معين بقدر كاف ، فإن الرابط
 يستوعبه « بل وأكثر من ذلك « انه يقوم به بكفاءة اعظم بكثير عما استطاع
 القيام به لو أردت . واليك هذا المثل . انا اقود سيارتي اوتوماتيكياً ، ولو
 فحرت اثناء ذلك في القيادة لصرت اقودها بكفاءة أقل . ويتضح هذافي الحكاية
 الطارفة عن أم اربع اربعين التي خاطبتها العنكبوت قائلة :

يا لله عليك كيف تحركين أرجلك الكثيرة في نفس الوقت ؟ انني ألقى مشقة
 الفية في تحريك ثمان فقط .

فأقلت أم اربع واربعين : يا له ما اسهل ! انا افعل هكذا بكل
 سهولة . . .

وحاولت ان تفعل . فتعرت ووقعت على خطمها .

ومن الجدير بالملاحظة انه ليس مجرد تكرار القيام بعمل ما هو الذي
 يجعل الرابط يتعلم بكفاءة ؛ بل هو مقدار الجهد المبذول في التعلم . فقد
 قدس تلميذ يريد ان يتعلم الفرنسية في المدرسة ، تلك اللغة عدة مئات الساعات
 في السنة ، ومع هذا يتعلم قدراً قليلاً منها . وفي السنة التالية يقضي اجازته في
 فرنسا ، وفجأة « يريد ان يعبر عن نفسه ، فتكون النتيجة انه يتعلم في اسبوعين
 اكثر مما تعلم طوال بقية الدارسية .

ومثلك جميع الحيوانات رابطاً الى حد ما . ولولا ذلك لما كانت
 قادرة على ان تعلم . لكن لدى الانسان اكفاً روابط بينها جميعاً . وكفها
 ان يحدق الفرد وادست كفاءة الرابط لديه . غير ان كفاءة روابط ذاتها هي إحدى

الانسان الآلي (الرابط)

الفرضية الاساسية في هذا الكتاب هي أن « الروا الصوقية » تنم حين
 يزاول الانسان نظرة عصفورية على الحياة « اي حين « ينسحب منها « ولو
 للحظة واحدة « فيرى منها قدراً أكبر ، بدلاً من بقائه محصوراً ضمن البؤرة
 السيقة « بؤرة نظراته الدودية المعتادة . ان عبثنا الحياة « اذا جاز التعبير « يجلب
 على الدوام احساساً بالسوء والقبطة . والسؤال الذي يهنا الآن هو : ما الذي
 يتم فعلاً حين أنتقل فجأة من النظرة الدودية الى النظرة العصفورية ؟ ما الذي
 يحدث من حيث الجسد ومن حيث النفس ؟ لقد اخترعت مفهوماً مفيداً لمعالجة
 هذه المشكلة النفسية الرئيسية « وسميته : الانسان الآلي « الرابط » .

وما وضع ما هو هذا الرابط على الصورة التالية :

حين يتعلم الفرد مثلاً شيئاً صعباً - ان يتحدث « يكتب « يحسب « يسوق
 سيارة « يضرب على آلة كاتبة « يتكلم لغة اجنبية - يكون عليه أولاً ان يبدأ
 بالتركيز على تفاصيل ما يرغب في تعلمه . وبعد ان يتم لذلك الفرد تعلم كفة
 فرنسية اساسية مثلاً ، يظل يجد من الصعب عليه ان يقرأ بالفرنسية « لأنه وما
 يزال يفكر بالانكليزية « فيضطر ان يترجم كل كلمة الى الانكليزية . غير انه

كثيرات مشاكله . فالرجل الذي يعيش وحده في كوخه الريفي ، ويعتني
 بوردوه ، يحس بسيادته على بيته أكثر مما يفعل مليونير وسط خدمه وبستانيه .
 ان مجرد ضخامة منزل المليونير تشعره بأنه غريب عنه . والانسان سيكولوجياً
 مليونير بالمقارنة مع معظم الحيوانات . ومن الممكن طبياً أن يكون هناك
 مليونير مغمم بالحياة بحيث يعلم كل شيء يجري في منزله . ولكنه إذا اتفق
 أن مرضه ذلك المليونير أو شعر بالتعب فإن الخدم يتولون المسؤولية عنه . ومن
 السهل على المرء أن يفقد كل شعور بالحياة والإرادة الحرة ، وأن يعيش حياة
 رابوط تقريباً . لانك ستبين أن الشعور بالحياة ، وبكونك حياً حقاً انما يتم
 حين تفعل شيئاً للمرة الأولى . فالمثل الهلواني يحصل على إثارة أكبر قدرأاً أثناء
 التمثيل مما يفعله الممثل المحترف . وأعظم الناس اتفاقاً لعمله يفدو مجرد تقليد
 في مدرسة حين تجعله يفعل شيئاً لا خبرة له به البتة : مثل ركوب حصان ،
 أو التزلج على الماء ، أو الظهور على شاشة التليفزيون . وكلما كان الفرد أكثر
 ذكاءً - أي أسرع في تعلم الأشياء - زادت سرعة إمرار النشاط الى رابوطه
 من أجل أن يقوم بذلك النشاط بصورة أوتوماتيكية . هذه هي التقبضة
 الكبرى في الرابوط : أي أنه لا يفرد سيارة ويتكلم الفرنسية وحسب ، وإنما
 يجرد القراح أو الأصفاء الى صفوفية من الآثورة فيها أيضاً . لقد قسم الرابوط
 قينا كثيراً جداً من وظائفنا نحن . وكانت النتيجة ما يلي : حينما تكون الحياة
 سليمة هائلة نجد من الصعب علينا أن نحس أننا أحياء حقاً . هذا بيننا السعادة
 هي الشعور بالإرادة كما يوضح نيتشه . وما نحن قد نفلنا ٩٩ ٪ من « إرادتنا »
 الى « رابوطنا » .

ومن المهم أن نفهم أن هذا التركيب الضخم المقعد للرابوط من شأنه أن يفقد
 قدرتنا على الإحساس . فنحن نظل نشتم أشياء ونلقي بها الى مملكة الرابوط
 حتى نبيت أشبه بموقع آخري عتيق ، ذي طبقة فوق طبقة من المدن المدمرة .
 حين اكتسب مهارة جديدة ما - بمعنى ذلك الاكتساب شعوراً بالسرور . وفي

الحظة التي يشلها الرابوط يتلاشى ذلك الشعور بالفرح ويذوب .

ويجب أن أشير الى أن هذا الفرع قابل للاستعادة ، نظرياً على الأقل . إذ
 يجوز أن أعترف على صغفويات ينهون عن طريق الراديو . ثم تتوقع صلاتي بها
 الى درجة أن تكف عن أن تكون مصدراً لشعوري بالسرور عند سماعها .
 ولتضيض وضع سنوات . ثم اشترى مسجلاً جيداً وأقنيت آخر طبعة منها على
 اسطوانات ستريو . وحين أسمع ينهون من جديد أجد أن متعتي بصغفوياته لمي
 بنفس القدر الذي كنت أشعر به حين اكتشفتها لأول مرة . ولا شك أن كلا
 منا قد خبير بإعادة شخص ما كتاباً ، ثم قرأته بعد إعادة ، فوجد التمتع
 بقراءته من جديد .

وأظنه يشوب الآن أن يفهم المرء فيها أكيداً : لماذا كان يجد ستافروجين
 الحياة عملاً الى درجة قريبة . إن التحدي يعني الإرادة معاقبة كما تبقى التعريفات
 الرئيسية الجسد صحيحاً . أما إذا بقيت الإرادة عاطلة عن العمل لمدة طويلة ،
 فإنها تنهزل وتغدو قصيرة النفس . وحينما تصل هذه الحالة ترى أنه لا شيء
 يستأهل عملاً ، وإذا ذلك تغدو الحياة في نظرها حياة مسطحة لا أطراف لها .

وقد نحت اصطلاح « القبول » ، لأصف هذه الحالة من الذبول - ومن
 الواجب توضيح العلاقة بينها . أنا أنصور « القبول » هذا مشل ظل غسوف
 ينتشر على وجه القمر . وفي مكان آخر نحت مصطلح « هامش نيوت » ،
 ليدل على المساحة التي يغطيها الظل ، وشرحت كيف صدف أن كنت مسافراً
 عبر « نيوتس » في هانتنج دون شاير ، عندما طرقتني فجأة ، ففكرت أن هناك
 منطقة من العقل يمكن أن تستثار بالألم أو عدم الارتياح ، وليس عن طريق
 الفرغ . لقد كتب « كامو » رواية عن رجل كاف يعيش طول الوقت في حالة
 « القريب » . وفي تلك الرواية يذهب البطل الى السينما ، ويذهب الى حنارة
 والدة ، ويضامع عشيقته . كل ذلك في حالة من اللامبالاة ، فزول آخر الأمر
 حين ينور على كاهن عشية تنفيذ الحكم فيه . وفي تلك اللحظة ينهض بهذا

التمليق الغريب : « كنت سعيداً من قبل وكنت سعيداً ما أزال » . هل كان سعيداً حتى حين ضجر ؟ كيف يمكن تفسير هذا التناقض الرمزي ؟ هن طريق مفهوم الرابوط . إن نفوسنا عدة طبقات ، ولما كان كل إنجزاز يتم إمراره الى ملكة الرابوط يثل أشباعاً واحداً ، فإن يوسع المرء أن يقول إن الرابوط يخوض على طبقة قوى طبقة من سعادة مكثفة ، بحيث لا يمكن أحداث اهتزاز فيه إلا بعد بذل جهود إرادة ، استشارته الأزيمة . ومن المهم أن « كامو » كان مسحوراً بـ « ستافروجين » إلى درجة أنه كتب مسرحية اقتبسها من أفكار رواية « المتوهون » .

وحالما يتم فهم ما سبق تفدو فكرة وجود طبقات ارادات مكثفة (التي تتبمع من موسريل) شيئاً حيويًا لفهم النفس الانسانية بقدر ما كانت فرضية « كوبرنيكس » عن الشمس مهمة في علم الفلك . إن كامل مائة القرن التاسع عشر واخفاقه يعود بصورة أساسية الى العجز عن إدراك هذا . ولكن وقبل أن أحدث عنه بتفصيل ، أراني أجدر هناك قضايا أخرى جديدة بالتنويه .

كلما تقدم نينا العمر - وزاد تعقيداً - أصبحت أكثر عبودية الرابوط في أنفسنا ، الذي يراد منه أن يمنحنا سيطرة أكبر على محيطنا ، لأن هذا هو أقصى درجات العبودية ، كما يقول برنارد شو ، « إن ظلالاً من السجن تأخذ في الانعلاق » ويريد نقصان برور هذه الانعطافات التي نحارس فيها وجد الحلم ووجدته . لكن هذا ليس قضية مطلقة ، انه مسألة تصرف حكيم واقتصاد في الحيوية . فقد يربط رجل الأعمال معظم برأسماله في مشروعات متنوعة ، الى حد أن لا يبقى حيولة متوفرة بين يديه ، فإذا برزت حاجة ماسة ، فإن مقدوره سداًها بسرعة كافية . وفي المجتمعات الأكثر بدائية ظلت التحديات الدائمة والأخطار تبقي الرجال « متحفزين » فمنعت إعادة تفدور الحياة من الطيور ، (وحتى في الوقت الحاضر وفي ذلك الجزء القصي من مقاطعة كوريول الذي أعيش فيه ، يلقى المرء خزافين في الثمانين أو التسعين من العمر لا يزالون يمتلكون

شاط ووشب رجل في الأربعينات) . أما حين تفدو الحياة أكثر مدنية وأتمنة فيزداد انكفاء المرء الى الاعتناء على مصادره الخاصة ، غشاء الداسلي ، لأحاساسه الدني . ولا شيء يدمر الرجل بسرعة كما تفعل « الحرية » - التحرر ، الانعتاق من المطالب الخارجية . ولقد مرت علينا جميعاً حالة شخص ظل يشتغل طوال خمسين سنة ويحلم بالاشتراسة في كوخ ريفي له حديقة من الورود - بعد تقاعده . ثم يتم له شيء من ذلك . لكنه يموت بعد سنة من تقاعده ، ان الحرية شيء ينال كل .

لقد أقيمت في مكان ما من هذا الكتاب على مثال « صراي رامبا كريشنا » الوضوح هذه القضية ، قضية « ظلال السجن » . ولد رامبا كريشنا في سنة ١٨٢٦ . وقد وصف سوامي « بنجلاندا » كيف تمت معاناته الأولى للنشوة الروحية وهو في السادسة من عمره . كان يأكل أرزاً مسلوفاً من ملته فيها هو يجتاز مرحلاً حشيشياً ، حين هبت الريح بشدة عنيفة . وحين غطت العاصفة معظم رفعة السحاب طار عبرها سرب من الرخم الأبيض . إذ ذاك غمره الشعور بحال التناقض بين لون السحابة السوداء والطيور البيضاء الى حد أنه تلاشي وفقد صحوه .

(ولا يخط من قيمة المضمون الصوفي لهذه التجربة ان يشار الى ان رامبا كريشنا ربما كان يعاني شكلاً من أشكال الصرع أثناء ذلك - فالتجربة تبدو شبيهة بما كان لدى دستوفسكي) .

ولما كبر توقفت هذه المعاناة عن الحدوث . وفي أواخر العقد الثاني أصبح صاحبنا كاهناً في هيكل الإله كالي الفاتم في داكشيناوار ، وقضى أيامه بتأمل ورسائل الترانيم . إلا أن لحظات الأزيمة كانت قليلة . ولما كان تأكيد الوعي الشراً ما يعيد الى ان يكون نانجا عرضياً ، فلما نتجح محاولة الأمساك به بصور « ماسن » فقد وجد الرجل تلك اللحظات آخذة في التناقص باستمرار . حتى كان يوم « كان فيه كرشا في حالة تعاسة كلية . فأخذ سيفاً وكان على

وشك ان ينحدر به نفسه . « وفجأة كشفت الأم المباركة عن نفسها ، فالأبنية
بأجزائها المختلفة ، والهيكل ، وكل شيء آخر تلاشى من نظره وغاب ، غير
تارك أي أثر على الإطلاق ، وبدلاً منها شاهدت أقباناً تراخراً من الوعي ،
لا نهائية ، وغير معدود . وعلى مدى البصر كانت الموجات الساطعة تتدافع نحو
من كل الجهات . . . « وحررة ثانية فقد راما كريشنا وعبيته .

ان ما حدث واضح جداً ، فهو ما عاناه « ميرسولت » عند « كامو » عشية
تنفيذ حكم الأعدام فيه . وانما زادت شدته في هذه الحال من جراء ذلك
الوهن الجسدي في راما كريشنا - الصرع - الى درجة فقدان الوعي . وقد
وصف ويستيف دي لا بريتون (في أم نيولاس) شيئاً من هذا القليل : إذ كان
في العقد الثاني من عمره ، عندما أخذت قناة أكبر منه تقبله ، ثم تستدله
عضو ذكوره ، وفي اللحظة الحرجة « تلاشى في غيبوبة » وهو يعزو ذلك الى
حدائنه وضعفه الجسدي .

ومن الواضح ان الأزمة قد تغير ميزان القوى في الرابطة ، فبوسعها ان
تهز تلك الطبقات من السعادة المختزنة ، مطلقاً السعادة في الوعي ، كما يهز
الحصى في مسرد .

والواقع ان دارسي التأمل الروحي سيذكرون على الفور ان ما قلته آنفاً
هو روح التأمل الديني نفسه ، وما هو سوزوكي يكتب : « ان جسدنا هذا
هو كطارية كهربائية فيها طاقة غامضة ، لكنها خامدة . ونحن لا يتم
تشغيل هذه الطاقة بصورة صحيحة ، فهي إما ان تميع ثم تتلاشى ، أو تتصلب
وتعبر عن نفسها بطريقة شاذة . » وما « التأمل الديني في اصاحه الا فن نظر
الانسان في طبيعة تكون نفسه » . غير ان ميزة التأمل الديني في البوذية كما
يعلم الجميع ، هي استلوه في « الصدمة » . كان راما كريشنا يعرف كل شيء
عن الأم المقدسة ، لكنه كان في حاجة الى صدمة يخلقها هو « مثل صدمة
السيف ، لبطاق هذه المعرفة كتبصر ذاتي واع . والتأمل الديني سلسلة

من هذه الصدمات - مع التذكر دائماً انه يجب ان يقوم على اساس من الدراسة .
وفي الحالات القصوى قد يركل الاستاذ تنفيذاً فجأة ، أو يقدم له رهرة مثلاً ،
أجواب على سؤال ماله الطالب عن الله . هذا صحيح . بيد ان هناك على الدوام
محاولة موصولة لايقاف العقل عند حد ما عن طريق اعطائه دروساً عن كنهه .
تأري الاستاذ التنفيذ فأجاب « نعم » . فعاود الاستاذ التذاه عليه ، وفي كل مرة
كان التنفيذ يجيب « نعم » . وبعد ذلك قال الاستاذ : انا اعتذر لمثلك يا مولد ،
ولكنه ينبغي ان تكون انت الذي تعتذر الى . . . والمعنى هنا دقيق « فهو في
ساحة الى بعض الوقت حتى يبين : وهو ان حالة تأكيد الوعي تنطوي على
فقدان كامل للشعور ، بالآنا » . فعلى الطالب ان يعتذر لشعوره بأن اسمه هو
هو الله .

وفي حالة أخرى ، سأل تابع لمحارب ياباني كبير سيده قائلاً : هل هناك جنة
وعار يا سيدي ؟ فأجابه سيده بحذق بأن قال له : « إنك لا تبسو كجندتي من
جنود الأميراطور - وانما كشحاذ ، ثم أنبها بتعليقات أخرى تحمط من شأن
الناصح الى درجة ان الأخير استولى عليه الغضب فاستل سيفه . وعندئذ قال
السيده : وما انت الآن فتحت ابواب الجحيم . فأعقد التابع سيفه وانحنى تحية
وقال : والآن فتحت انت بوابة التهم يا سيدي .

وعن ان يلاحظ من هذين المثالين ان « التأمل البيني » يحاول ان يعلم
عن طريق « الأمثال العملية » . إلا أن « ما » يعلمه التأمل الديني في البوذية
هو ما لا يختلف عما يعلمه مثله الهندوسي ، أو المسيحي ، أو الصوفي المسلم . وقد
انقضت هذه التالين لأنني اجدي أشك فيها ولتسان علي . صحيح ان اللطائف
العلماء من الشخصية تحذري في لحظات تأكيد الوعي - كما في حال بيتس في
حانوت الشاي - وصحيح أيضاً كذلك انه قد يكون مما « يرضي المزعزعين ان
مزعزعين » . أما ان نقرض ان المزمع يصل تأكيد الوعي عنده بمحاولة
كثيرة ، أبداً ، عن قصد ، فهو أمر فاضل . وقد يقع أحياناً ان يتم « لأي »

جزء من الإرادة بلوغ النتيجة الصحيحة ، غير أنه لا علاقة لهذا بموضوعنا الآن .
خذ قصة التابيع . إنها أقرب إلى المسيحية مما هي إلى البوذية . فقد كان الإنسان
طبعه يقوده للاتفاق مع المستويات العليا من شخصيته ويقصيه عن تأكيد الوعي
لديه بنفس الطريقة التي يتم خداعه بها ، أما تحكمه في طبعه فهو على العكس
من ذلك . أنه خطوة في الاتجاه الصحيح . وفي هاتين القصتين ما ينفع في تأكيد
« الطامعين »^(٩) ولكنه ليس لأي منها علاقة بقضية تأكيد النفاق .

ويمكن ذكر « التأمل » في فن الرمي بالقوس والشباب للكاتب بوجين
هيرجل بهذه المناسبة . فقد كان هدف استاذ هيرجيل أن يقتعه بأن يطلق
السهم « دون وعي » ، وأنه يوقف محاولة إطلاقه عن قصد ؛ أي أن يحصل
الرابوط يقوم بالعمل كله . كان عليه أن يوقف القيام ببذل جهد واع لتوجيه
السهم . غير أنه ليس هناك رسالة روحية حقيقة يمكن استنتاجها من المثال
المذكور . أن رابوطي يضرب على الآلة الكاتبة بدلاً مني الآن . وإذا ما
حاولت ملاحظة كيف تعمل أصابعي وأنا أضرب على المفاتيح ، فسأبدأ أضرب
بصورة غير حسنة . ولا أُنشِئ مهارة هيرجيل المتزايدة ببطء شيئاً يتعلق
بالتأمل الديني ، وإنما بطريقة اكتسابها للعادات ، وكان موسع فيلوف ارت
يبحثها بكفاءة لا تقل عن استاذ التأمل الديني في البوذية . أما القيمة القطعية
لهذا النوع من التدريب فهي في جعل التلميذ الطامع يعني تماماً أنه يتلك مستويات
اعنى ، وأما أي نفس هذا الشيء . إذا بدأت أطبع كلمة « Outhouse »
فوجدت أصابعي تضرب أو تومأنيكياً كلمة « Outsider » ، لأنني ضريت
الكلمة الأخيرة هرات كثيرة جداً . أو إذا ضريت كلمة « Apig » بدلاً من
كلمة « Page » . وهذا ما يتم في كتابة الاختزال ، حيث هناك علامات
مفردة - حق النقطة - تمثل كلمات . ومثلما ينبغي منقذ الحروف في

(٩) الطامعين : التلاميذ البتديين في التأمل الديني بانتراف كبار الزعماء .

المطبعة كلمات معينة مجموعة دائماً ، الكثرة ما يستعملها ، كذلك فإن لدى
رابوطي أساليب الخاصة قليل الكفاءة ، وأنا ، اكتشفها بالصدفة . (لقد
« صحت كلمة » أنا ، بين هلالين لأنني أود التأكيد على أن الرابوط هو نفسي أكثر
من الأول ، أما » .

إذا كانت هذه الملاحظات على التأمل الديني تنقص من قدره ، فليس هذا
الأنبي لا اعترف بأهميته ، ولكن لأنني أود أن أؤكد أنه ليس لديه شيء . فخرها
الأنبي لا تستطيع أن تعبر عنه بنفس الدقة وفي أسلوب تعبيري في الغرب .
ولقد تم في السنوات الأخيرة اشتمات جديدة لتدريس أساليب التفكير الشرقية
واساس أساليب التفكير الغربية . وهناك مُرتدون يتحدثون عن المعنى
الروحي لحفلة الشاي اليابانية وتنظيم الأزهار الياباني . هذا مع أن ذلك المعنى
لا يختلف في أهميته عن المعنى في حفلة القديس عند الكاثوليك . (فوظيفة
الطافوس - مثل طافوس عيد الميلاد - هي « التذكير ») . وهذا النوع من
الاعمال يؤدي أكثر ما يفيد ، تماماً كما تفعل الوطنية والعرقية ، فهي تضر أكثر
ما تنفع . ذلك أنه يفرق أكثر من أن يجمع ، ويؤكد على الفروق أكثر مما
أكد على نقاط التلاق .

إن النقطة التي أود أن ألفت النظر إليها هي أن الشعر والتأمل الديني
منشأان في أساسها ، فلها نفس الهدف . وقد أشرت إلى أن تثبيت التجربة
والفكر في العادة ناتجاً عرضياً عن تجارب أخرى ، ويعيل إلى البؤس بفصل
الشاعر . فأول أيام الربيع مثلاً يخلق صدمة حادة لأننا تعودنا النظر إلى
الشاموك كأنه شيء دائم . ولكن هذا لا يعني أن أفضل طريقة لامتلاك تثبيت
الحرية هو الاقترانها ، وما الفن كله سوى محاولة من الإنسان لامتلاك تثبيت
الحرية كما يمكن إعادة خلقها . وأبسط أشكال الفن هو الفن الرومانسي -
شعر وروبرت أو فصيل ، هوميقي بنهوفن أو سيبيليوس ، رسوم التعميريين ،
أو المحدثين ، أمثال الفن الكلاسيكي - موسيقى مونت فيرديه أو باغ مثلاً - فهو

يسعى الى توجيه العقل الى ما وراء الأفق الانساني ، الى نوع من التعقيد والايغال البوذي . وجذور هذا الفن موجودة في الطقس الديني ، مثل جذور الفرجيديا عند الأغريق . ولكن سيمفونية من سيمفونيات سيبيليوس تحاول ان « تشكل » احساس المستمع بصورة مباشرة كاشكل التحفات الصاصلي . ومن المثير فعلاً ان نجد نسبة مئوية كبيرة من اسطوانات موسيقى سيبيليوس تحمل صور غابات من الصنوبر على الخلف . فالواقع ان سيبيليوس في أفضل موسيقاه يحاول ان « يوحى » الطيبة ، ان يخلق معنى الغابات العظيمة ، والبحيرات الشبالية ، ويصور اشجاراً مثقلة بالثلج . وهذه محاولة للفرار عن المستويات العليا من الشخصية ، ولتخاطبة « اللاشعوري » في الانسان .

دعنا نبحث « فينومولوجية » ظاهرة التجربة الشعرية عن قرب . في صباح ٣١ يوليو ١٨٠٣ اجتاز وليم وردزورث واستدوروثي جسر وستمنستر في عربة في طريقها الى فرنسا . وكتب دوروثي :

(كانت المدينة ، وكيسة القديس پولس ، والنهر ، وحشد من القوارب الصغيرة - تؤلف منظراً جميلاً للغاية ... لم تكن بيوتها تملؤها غيوم من دخان بل كانت منتشرة بشكل لا نهائي ، وكانت الشمس تسطع بلمعان ...)

كان الانطباع قصيراً ، مجرد لحظة ، ولكنه شديد . فالعربة لا تحتاج الى اكثر من نصف دقيقة لعبور الجسر ، حتى وإن ابطأت سيرها . ومع هذا فقد كتب وردزورث بعد شهر تلك المقطوعة الداعية الصيت التي مطلعها : « ليس في الأرض ما تبديه أجل من هذا » .

وحين يقرأها المرء يتخيل اليه انه وردزورث وقف على جسر وستمنستر في الصباح الباكر - وقد افترضت نفسي دائماً انه كان واقفاً عند الجانب الهادي لساعة بيك من ، فلو كان في غير ذلك الموضع لكانت الشمس في عينيه - ثم غاص في حالة من الصفاء العميق ، في نوع من السكون البوذي ، فلم يجد أي عتاء في ان يجد الكلمة الصحيحة بالضبط للتعبير عن حبه بالفرح : « انه منظر »

« نفاذ » بروعته وحلاله » - لم تفكر في الروعة كشيء نفاذ ؟

والواقع ان العربة نقلتها عبر الجسر بكثير من التقطعة ، وانتزاعاً لحظة من الزمن من وسط بنايات شارع فيكتوريا القبيحة المنظر - والتي كان لها اسم آخر في تلك الأيام - الى الجسر العظيم . كانت ايام يوليو ، وخلال ساعتين من الزمن كانت الشمس ستغدو حارة لا تحتمل ، اما وقت مرورهما فكان الهواء لا يزال بارداً ومنعشاً - و مرة أخرى لمجد الشعور بالتناقض . كانا ذاهبين الى فرنسا ، وهي بلاد أحبه وردزورث ، وكانت الرحلة من لندن إلى كاليه ، في تلك الأيام متعبة وخطرة قوازي رحلة بالقطار عبر منغوليا الخارجية في الوقت الحاضر . كان وردزورث في روح معنوية عالية من قبل ، ثم جاءت زيمته الحديثة في الصباح الباكر فكشفت عنده ذلك الحال . لكن ، ما الذي شغله جمع هذا في مقطوعة واحدة - أي معرفة ان ذلك النهار سيكون حاراً ، وان العربة ، بعد دقائق معدودات ، ستدخل ثانية إلى ما بين البيوت الممتدة في شارع « وستمنستر بريدج » ، وهي منطقة اكواخ حقيرة ، أم فسوق هذا كله ، تلك المشاعر التي يحسها الانسان أول شروعه في رحلة ؟ ربما كانت يمكنه ان يصفها في رواية ، أما ان يكشفها في قصيدة ، فهذا امر أوجب عليه ان يرفع صورة شيء متحرك ، وهكذا يلف الشاعر فوق جسر وستمنستر ويتأمل :

ان المدينة ترددي الآن أشبه بحلة ،

جمال الصباح ، هادئاً ، عاربياً ...

هذا بيتا كانت العربة في واقع الحال تطلق بصخب .

وانتاء قرأتنا للقصيدة تتولد في ذهننا فكرة غريبة جلال (وفي هذه الرحلة من القصيدة لا يكون لدينا شيء اكثر من هذا) ، ثم نصيب اليه شعراً ، قافية ، حصوناً ، ومسارح وهياكل ، ثم يضيف بيتاً الشعر ، وكلها استطاع متلاثة في الهواء الصافي الذي لا دخان فيه ، نوعاً من الانسجام الى

الصورة الذهنية المتولدة . ثم يأتي التناقض :

لم تتحدر الشمس البتة يمثل هذا الجبال
في جلالها الأبدي ، ولا الوادي ، ولا الصحرة ، ولا الثل ..

والطبيعة السلبية للمباراة (لم تتحدر الشمس ...) لا أهم ، وكل ما تفعله
هو تذكيرنا بالوديان والجبال . وفي الشطر الثاني نعود مرة أخرى لنقف على
جسر وستمنستر ، لتعميق الشعور بالطمانينة والسكون أكثر فأكثر .
لم أرَ ، ولم أحس هدوءاً حقيقياً كهذا .

النهر يساق بارادته الحارة

يا الهي المثلون ، حتى البيوت تبدو حاجمة ...

وليس للنهر إرادة بطبيعة الحال ، ولكن يعد أن أتى وردزبورث بالهدوء
العقيق ، نغمة بلغت الانتباه إلى النهر . وتوحي « حسب إرادته الحارة » بعدم
المسؤولية ، وبالتحرر من القلق ، فالتبرهننا كطالب مدرسة في الأجازه . أما
هتاف الشاعر « يا الهي المثلون » فهي خطأ منه لو جاءت قبل هذا الموضع في
القصيدة ، أما حيث أزلها فعلاً فقد جاء فيها إشباع له كما انطوت على تعبير عن
احساس القارئ ، أيضاً ... فالهدوء والسكون تترك حتى تطفئ وتفيض على
الضفتين للحظة ، ولو لحظة واحدة ، ما دامت الكلمات اللاحقة تشير إلى
هجوم البيوت . ولا يشكل البيت الأخير :

« وذلك القلب الجبار ، كلف بضطجع ساكناً »

بيتاً ناجحاً عند مقارنته ببقية أبيات القصيدة ، أما إذا أخذه لوحده فإنه
متفجر نوعاً ما ، ففيه أكثر مما ينبغي قليلاً من ارتفاع الصوت ، من شعور
أرض الأمل والمجد . لكنه هنا أيضاً يحلب عنصر التناقض ، وأعني فكرة
كيف متنفذ لندن في النهار بعد ذلك الوقت ، ذات ضجة وصخب .

إن ما فعله وردزبورث في مقطوعته ذات الأربعة عشر بيتاً هو توليد
حالٍ ييش في حياته حين قال « لقد غمرني السعادة وبمقدوري إعطاء

الآخرين » . إنها أصلاً : معاناة التأمل الديني . ونحن نلاحظ أن القصيدة
تكتسب معنى اشمل وأعمق في نفوسنا بعد أن نقرأها عدة مرات . فالتأثير هنا
يبحث الجذر حتماً ، إذ يعرف القارئ بيت الشعر الذي يبني « ويعتبه كجذعة
من آخر » . ويستخدم جويس مثل هذا التكتيك في واحدة من أشهر فقراته
« صورة فلان كشاب صغير » . وهي الفقرة التي يخوض فيها ستيفن البحر في
لام راكد ، والفتاح هنا نجده في الحملة التي تتحدث عن حشيش البحر : « ياله

من رموي وأسود وأرجواني وزيتوني ، يتحرك تحت التيار فينبال ويدور .
كان ماء النهر أسود سيبر في اندفاع موصول ، وقد عكس صورة السحب المتدفقة
في الأعلى . وكانت السحب تتدافع فوقه بسكون ، وبسكون كان ماء البحر

تشابكاً معه وهو متدفع تحته ، وكان الهواء الساخن ساكناً ... » والتأثير هنا
يبحث على الجذر أيضاً كالتفويج بشيء لماع جينة وذهاباً أمام عيني انسان . وتشعر
الفترة - وهي أطول ما يسمع باقتباسها - في اشتتار الصور والأصوات عند
الناظم . - « أفه منسبط من الهواء الوحشي ، والمياه الكدرة ، واصداق

البحر ، وتشابك أعواجه ، ونور الشمس الأبيض المتهيب ، وصور مجموعة من
السبان والبنات في ثياب زاهية خفيفة ، مع أصوات طفولية لصبيان وبنات
في الهواء . » إن ذكر البنات هنا يخلق عنصراً ثانياً في الاشتتار - هو عنصر
الحس . (فالأطفال أولاً واختراعهم من الصبيان والبنات) . وفي ما سبق من
الرواية يعرض لنا الكاتب أستاذ الفيزياء الجنسي أيام مرافقة ستيفن ، وهكذا

فإن ذكر الفتيات هنا يجعل أكثر من نغمة توافقية . وفي الفقرة التالية ينظر
ستيفن إلى غداة - من المذرووح أنها في الثانية أو الثالثة عشرة - وافقة تتطلع
إلى البحر ، واليد يد مثل شخص حوله البحر إلى ما عو أشه بطائر بحري فيه
حرارة رحال . » ولكن عنصر الجنس موجود هنا وإن جعل « صامتاً » . وكانت

مغامراته العاربان الرفيقتان قبعين كسائي رجة ، وكانتا خاليتين من النمش إلا
حيث ترك حشيش البحر أثره رمدياً على لحمها . وكان مهادها أكثر اعتلاء وفي

لون العاج ، وقد جردتها حتى الوركين حيث بانت حواشي سروالها البيضاء كبريش الزغب الأبيض الناعم . أما تنورتها الزرقاء المصفقة فقد التفت حول خصرها بإحكام كما جعلتها على هيئة ذئب حمامة خلف ظهرها . كان صدرها كصدر عصفور ، ناعماً ، وضيقاً ... ، كان لدى جويس شدة جنسي يبرز في تعشقه للسراويل ، فمن الطبيعي أن يثير منظر فتاة في سروالها اللاصق بخصرها شهوة في نفسه . وهكذا فإن شهوته تستثار . لكننا نترك لتندغم مع عناصر الصورة ، الأخرى : الشعور بالأمن والحبور في الطبيعة ، مثل ملمح البارود الذي يترك ليحترق في القضاء ، فيفقد طاقته التثجيرية .

أما آخر الفقرة فهو يستخدم الجهاز الذي سبق أن اشرنا اليه عند ورود زوبرث .

« إن أول صوت رفیق صدر عن الماء المتحرك بلطف فبدت ذلك الصمت ، هو خفيض ورقيق وهامس . انه خفي كصوت أجرام النوم ، هنا وهناك ، هنا وهناك . وتراقت شملة ضعيفة على وجنتها .

— يا لهي في السماء اصراحت روح شتى ، في دفن من الفرح التامر . »

ومن الجدير بالملاحظة ان الفقرة المشار إليها لا يمكن وصفها كالواقعية بكامليها . وفي بعض الأحيان لا يكون انتزاع فقرة او أكثر من كتاب مؤلفاً في تغيير معناها عما هدف اليه الروائي ذو العواطف الأنثوية الرقيقة ، خذ مثلاً « كان وحيداً وقتياً ولعباً وقاسي القلب ... » ان هذا لا يحتم كثيراً ، يمكن فصلها عن روح الفقرة ، ولكن الأمر المخدر يجعلها غير مهمة . ونحن لا نتوقف عند وسط مقطوعة جسر ومتنسر لنفكر في ان « لمار ومتلائي » تحملان نفس المعنى ، أو نشير الى ان « وأصليت دون حركة وفي سكون » في قصيدة « حصادة متفرقة » لها حالة أخرى من التهمة .

لقد اقتبست هذه الفقرة من جويس لأن المرء يستطيع ان يدرس فيها العمل الشعري بوضوح أكثر منه في معظم القصائد . فهي كالموسيقى (وكان جويس موسيقياً) تهدف الى جعل احاسيس المرء تتأيل تتأيل حية على نغمات شابة

الحاوي ، كما تنزع العواطف بمحذق الطليح الماهر حين يمزج عناصر الطبقي . ان مسدراً كبيراً من الشعر في العالم يهدف الى إثارة الشعور بالأمن ، الاستقرار في الطبيعة مثل : قصيدة كيتس « ترنيمة الى عندليب » ومقطوعة « نجم لمار » ، كثير من شعر كولريج وكوبر وسوينبرون وتينيسون وفيرلين وبودلير . لكن التكبيك المخدر يستطيع استثارة حالات نفسية أخرى . فجداول ويتن انشاء والأماكن تخلق شعوراً بالهانس ، ويحب الحياة ، وقصيدة الجسر اهارت ليرن تكشف شيئاً من التقيد المائل في امريسا ، وبعض قصائد برشت وماكوفسكي تهدف الى خلق شعور صاحب كوميسي الجاز ، وقريب من السكر . واللتقط التي يحددها بنا ملاحظتها هي ان الشعر يحاول ان يخلق ما يشد موضوعاً له ، الى الخارج ، الى أكبر من انساني ، سواء كان ذلك الموضوع هو بحر بروكلين أو الرياح الغربية .

ولكن أحد الأمور الشديدة الأهمية التي تسترعي انتباهنا هي ان قطب الروح في الشعر هو التناقض ، أي تغيير الحالة الذهنية . فهو يهدف الى خلق بها ذلك في حلم . إذا فركت جفنيك بأصابعك ، ثم حلقت الى مصدر ضوء هناك معلقتان فإن بعضاً كبيراً من اللون يتغير اشكالها ، وإذا عملت خيالك فيها فأنتا تتحول الى أي شيء تريد أنت تقريباً . والشعر يهدف الى مثل هذا التأثير . وكذلك تفعل الموسيقي . والجزء الأخير من حلقة الأرض الباب — « عاداً قال الرعد » — مثل قريد في وضوحه ، لأنه يستخدم عدداً كبيراً من الجبال ، والحالات الذهنية في تعاقب مريع :

بعد ضوء المشعل الأحمر على الوجوه الناضجة بالفرق

بعد السكون المتقط في الحدائق ...

وبعد المغارة الطويلة المشهورة التي تستنير صحراء ظلماتي :

« قم جبل ميت ذو أسنان مشرشرة لا تنطق »

يقعدو الشعر سلسلة من الأوهام المتعاقبة :

من هي هذه الحشود المتدفقة بقلانسها
على السهول اللانهائية وهي تتعثر في
الأرض المشقة

يحيطها الأفق المسطح ...

الذي يرتفع الى ذروة صريالية :

امرأة ربطت شعرها الطويل الأسود بأحكام
ونفخت موسيقى هامة على تلك الأوتار ،
وخفافيش لها وجوه اطفال في الضوء البنفسجي
صفرت ورفرفت بأجنحتها

وحبت ورؤوسها الى اسفل على جدار مموّد ،
وبصورة معكوسة في الهواء كانت قلاع
تدق اجراس الذكرى التي ضببطت ساعات الزمن
واصوات تغني من آبار خاوية وأخرى لا ماء فيها

بعد كل هذا الاستدعاء للجفاف والحواء يأتي هبوب العاصفة ، فيترك
نفس الأثر العاطفي الذي تتركه عاصفة برقية بعد اسابيع من الجفاف :

ديك وحيد وقف على أعلى شجرة

كو كو ري كو كو كوري كو

في لغة برق . ثم هبطت دفقة رطبة

جبالية المطر .

وتثير هذه الفقرة قضية أخرى : فالديك هنا هو الديك الذي صاح عندما
أنكر بطرس ميده المسيح ، والصور المسيحية فيما سبق من ابيات القصيدة تبين
ذلك بوضوح . والمطر هنا ذو علاقة بجي المسيح . وقد كان اليسوت في
بواكير شعره معادياً للمسيحية بصورة لا تقبل التسوية ، ومع ذلك فان الأرض

البيابيه ، لا تقبل ارتداداً وتحولاً فكرياً لديه . قال ليسلي ستيفن عن ارتداد
« جيون » انه « كان يؤمن بالعقيدة الكاثوليكية كما قد يؤمن بصحة وثيقة
مشكوك في أمرها » ، ولا يمكن قول مثل هذا عن إليوت بصورة من الصور .
ذلك ان ما اكتشفه الرجل هو : في هذا المزج الطبخي للافتكار والمشاعر التي
تؤلف الشعر ، تكون المسيحية عنصراً ثميناً ، بفكرتها عن رجل يموت فوق
سلايب من أجل خطايا البشر . ان هذه العبارة نفسها لها صورة شعرية . انها
تهدف في ظاهرها الى حالة « الإنسان » . وفي « سويني بين العنادل » ، يتخذ
« آغا ممنون » كرمز للشقاء الانساني والموت ، وتستخدم خدعة التناقض على
اكفا وسه . فال موضوع هو : رجل عصابات على وشك ان يقتل احدي
الخبرات .

فيا المضيف مع شتص مجهول الهوية

يتحدث عند باب مشقوق

كانت العنادل تغني

قرب دير القلب الأقدس

لقد غشت في داخل الغابة الدموية

عندما رفع آغا ممنون صوته صارخاً

وترك نخالته السائلة (دمها) تسقط

فتلطنخ الضربح الجمامد المندنس

وسواء كان رمز الشقاء الانساني هو آغا ممنون او المسيح « لا يهم ذلك .
فالمشاعر يتم بالرموز التي تستطيع استدعاء أحاسيس معينة ، مثل مجرد اسم
« الأم المقدسة » الذي استطاع ان يلقي راما كريشنا في نوبة غيبوبة . والكلمة
بفسها تعدو زناداً في يدي استاذ التأمل الديني ، فتفك العقل من خيجه « مولدة
ليست الوعي .

لاحظ نقطة أخرى في الامثلة السابقة - وهي واضحة على الخصوص في

مقطوعة جسر وستمنستر وفي قفزة جويس عن الماء . فالشعر يعطينا « نبطى » .
انه كما لو كنت انا مسرعاً ، البت متدفقاً ، فجاء من قال لي : « قف ، خفف من
سرعتك . خذ نفساً للحظة » . والفارق الاساسي بين الشعر والنثر ليس قضية
التشكل بقدر ما هو المحتوى . فالنثر على الدوام مسرعٌ ليليلج مكاناً ما ، إما
رواية قصة أو الاستمرار في نقاش . أما حين نقرأ قصيدة « حتى لو كانت من
الشعر الحر الذي لا يمكن تمييزه عن النثر » قالك « بصورة اوتوماتيكية »
تخفف من سرعة نشاطك العقلي الى وثيرة تعرف ان يفدورها وحدها ان
'تختلف' اثرًا إذا كان العقل مسرعياً .

وهذا اساس نقطة حيوية أخرى في المعاناة الصوفية . ذلك ان لتلك المعاناة
اثرًا مباشرًا على الانسان ، فهي تبدي له الحقيقة وكأنه ينظر اليها من خلال
عدسة مجهر . (وتترك المعاقير المهددة مثل هذا الأثر بخلاف الماريجوانا التي
تجعل الزمن لا يتحرك .)

ويتملق هذا بالملاحظات التي أيديتها سابقاً بخصوص « الشعور وقت
الأجازه » . الانسان حيوان هادف ، « فهو مسرع الى الأمام على الدوام » .
وكذا زادت سرعتك ، زاد ميلك الى تجاهل محيطك ، شأنك في ذلك شأنك
حين نقرأ كتاباً بسرعة . إذ ذاك تكون ميلاً للقفز عن كلمة بعد كلمة . وحتى
الادراك « الطبيعي » يعمل على هذا الأساس . فمعظم الناس يقرأون .

Paris
in the
the
Spring

وكانها « Paris in the Spring » .

لأن النظر يشبه فوق الكلمات ، ان حاسة استيعاب الحقيقة وانت مسرع
قد كتلت الجنس البشري قدراً كبيراً من الجهد حتى اكتسبها ، فلبست شيئاً

كما يمكننا الاستغناء عنه . ولكنه على نفس القدر من الاهمية ان ندرّب الحواس
على أن نبطى . حين لا تكون هناك حافية السرعة ، أي فكبح السير المتعجل
أولاً . لذا يمجز منظر جميل عن ان يثيرة في كثير من الأحيان بينما نفس
صورة ريشية لنفس ذلك المنظر ، حاسة تذوق الجمال عندما فوراً ؟ لأننا نبطى .
من حين حواسنا « بصورة اوتوماتيكية » من اجل النظر الى الصورة . فلو
ان حواسنا تعلم نفس هذه الحيلة حين ننظر إلى جمال الطبيعة - او الى اي شيء -
اكتفى ذلك خطوة كبرى على الطريق نحو السيطرة على الحاسة الصوفية

٦١

وهذا اعتراف مهم في محاولة تحديد « العمل الذهني » الذي تتولد عنه المعاناة
الصوفية . انظر إلى عقرب التوازي في ساعتك . متجده يتحرك دون صعوبة .
ولكن انظر الآن الى عقرب الدقائق . انت تعرف انه يتحرك . ولكنه لا يبدو
فمنه كما حاول ان تتدق في عقرب الدقائق لأكثر ساعة حائط لديك في
المرآة . ويصعب ضئيل يمكن لك ان ترى فعلاً حركته ، لكن عليك ان تركز
جيداً . وإذا كنت موزع التفكير ، أو تفكر في شيء غير ، فلن يكون
قدورك ان تلاحظ الحركة .

وهذا يعطينا شيئاً مهماً عن الوعي : إنه يقفز . ونادراً ما يتصب على شيء
أكثر من دفقة أو اثنتين .

وهذه نقطة خطيرة . فلو كان لديك حاكٍ يغير من سرعته كل بقعة ثوان ،
الى حين يقف من وقت لآخر ، فانك غافق معني على انه سوف يعطيك انطباعاً
مشوهاً جداً عن حقائقات شهودي . لكن هذا تماماً ما تفعله حواسك بالنسبة
الى العالم .

فقد شاعر مثل ولفرد براوث « يتأمل ثوب مير وهو على سفوح جبل فليبي »
أو ما بعد شاعراً قديماً سافطاً على ويندل مير « قال الحواس تنظم في عملها

فيجاء . وبدلاً من القفز والوثوب ، والانتقال من شيء إلى آخر ، ثم الحود كلية
في صورة ومضة استبطان ، فإن تلك الحواس تسجل بأمانة وباستمرار كل
صوت ، وكل منظر ، وكل نغمة ريع . ان الوعي يقدو متباطئاً ومركباً .

فإذا ما استطعت ان ترى حركة عرقب الدقائق في ساحة حائط ، فما
الذي يمنعك من تدريب حواسك ان تبطئ مبرها عين تنظر الى شجرة أو
بركة صغيرة !!

٣

علاقية الوعي

إن مشكلة الانسان السيكولوجية الأساسية هي ميل وعيه الى التشتت
والانحدار . وعندما تنظر ورده زووت الى نهر التبت من فوق جسر ومستنق
أو الى حش العربي بجانب كراشيو ، كان وعيه حركاً وذا سيولة بعض الشيء .
فهم لا يلاحظ الحمار في تحت أشعة الشمس . وحين يكون المرء في مثل هذه الحالة
التي هي من الوقت ، فانه وعيه يكثف ، يصبح علامياً ، ثم يتحول في النهاية الى
أحد من الطيف الخارج

وفي مثل هذه الحالة الاخيرة من التفتت يمكن لكلفة واحدة ، أو
نفساً واحدة ، أو نغمة من الحن . ان تطلق لدى المرء ، وبصورة فجائية ، حالة
من التفرغ . مثل جميع الأيونات المغموس في الشاي وما فقه في بروست . لماذا ؟
أولاً ، لو كنت حائساً في معرفة ، حليلاً شاملاً ، وأخذت النظر بنظر على الشافلية ،
فهل ، لعني بعضي ذلك الدم ، واحدة من السرور كما من السهل ان يدرك الحب ،
فما يخلق الحالة اللاإرادية له . فليس شيء يصنع حدود العرفه . كنت أعلم ان
هناك ، هناك ، هناك ، في الخارج ، والكلية غير ممكنة ، قصور ، وعين أحد

المطر ينقر على النوافذ ، أصبحت الفكرة السابقة حقيقية ، أي أصبحت واقعا .
فأنا في الداخل ، دافئ ، ولياني جافة ، وهناك في الخارج ، يتساقط المطر على
السطوح ، على أوراق الأشجار ، وعلى العشب في الحقول . وهذا يعني أن
المطر حافز سلمي ، يقع عند هامش سائت نبوت ، الذي أشرت إليه
من قبل .

عندما كنت أجلس في الغرفة ، لم أكن أعني شيئا غير الغرفة نفسها ، كان
هناك شكل من الفردانية ، يلف وعيي . أما حين بدأ المطر ينهمر ، فقد
أصبحت كما لو أنني أتواجد في مكانين مختلفين في وقت واحد : هنا في داخل
الغرفة ، وهناك في الخارج تحت المطر . لقد اكتسب وعيي طبيعة مزدوجة .
إذن يمكنني القول إنني أثناء ما كنت في الغرفة ، كنت في حالة من الوعي
المفرد ، وحين بدأ المطر ينهمر ، أصبحت قبيجة في حالة وعي مزدوج .

وبوضوح مفهوم الوعي المزدوج هذا الكثير الكثير عن الشعر . لماذا يستمتع
الأطفال عند استماعهم إلى قصص الجنينيات ، وهم يجلسون حول النار ليلة عيد
الميلاد ؟ ولا يستمعون يمثل هذه القصص وهم جالسون في مستودع غلال
متنزل ، يستمعون إلى صوت الريح ؟ إن سبب ذلك هو شعورهم بالدفء والأمن .
لكن الدفء والأمن أمران مسلمت بهما ، فالأطفال إذا في وعي مفرد . أما قصص
الجنينيات مع فكرة وجود الريح والثلج في الخارج ، فإنها تولد وعيا مزدوجا
لديهم .

ومرة أخرى ، لماذا يكون بدء اجازة شيئا سارا على الدوام ؟ لأنني ، إذا
جاء القول ، أكون في مكانين مختلفين في وقت واحد . فيومعي أن أندكر
بيني الذي تركته وحياتي اليومية التي كنت أمارسها ، بوضوح تام ، فبأننا
الآن وسط مشهد جديد . إن هناك أدراكا مفاجئا بأن العالم واسع وجبيل
جدا ، وإن هذه الحقيقة كانت قد احتجبت تماما عن وعيي من جراء تأثير
العادة . فعم سوف أمتع نفسي في وقت لاحق من أيام العطلة ، غير أنني

ألا قد نسيت بطني إذ ذاك ؟ ومن ثم فإنه ربما كان شاطئ البحر جليا ومتما
فاني أكون قد عدت إلى وعيي المفرد .

وإنه شيء متبع أن تعلم أن الوعي المزدوج كثيرا ما يحدث ، إما لغير سبب
معين ، كما في حادثة الشاي عند بييس ، أو لآخر لا يمكن التنبؤ به أبداً (مثل
لذلك بروست لطفولته بسبب تذوقه سنج الليمون) . وكفنا ظهر الوعي
المزدوج ، شعر المرء بسعادة مكثفة وإيجابية ، فلو حدث ذلك وأنت تنظر إلى
جده رمل ، فسوف ترى العالم كله فيها . ولو حدث ذلك وأنت تنظر إلى سينة
متعملة ، فإليك ستشعر بسعادة طافية ، وتبدو الجنة ، بطريقة أو بأخرى ،
شيئا حسنا فعلا وواقعاً . وهذا ما يقصر تلك القطعة القريبة من محاوره كبر ولوق
وستانم وجين ؟

هل رأيت ورقة نبات - ورقة نبات من شجرة ؟

نعم .

القد رأيت واحدة منذ لحظات ، وكانت صفراء ، ضاربة إلى الخضرة ،
ذائلة الأطراف ، وقد دثرها الريح . عندما كنت طفلا صغيراً ، كنت اغمص
بني في الشتاء والتخليل ورقة نبات خضراء ، بها ضلع ، والشمس تشع ...
- ما هذا هل هذه قصة رمزية ؟

- وكلا ، لماذا ؟ إنها ليست قصة رمزية - إنها ورقة نبات ، ورقة نبات
لفظ ، إن ورقة النبات شيء حسن . إن كل شيء حسن .
- كل شيء ؟

- كل شيء . إن الإنسان غير سعيد لأنه يحمل أنه سعيد ... أعان
لكنك ذلك فيصبح سعيداً ، هل العور ... ؟

- وماذا عن الإنسان الذي يموت سوعاً ، والآخرون الذي يؤذي قسالة
ومغصها ، هل هم حسن أيضاً ؟

- نعم ، إنهم كذلك . وحتى الإنسان الذي يقتل نفسه من أجل طفل .

فهو حسن أيضاً . كل شيء حسن .

— متى اكتشفت أنك على مثل هذه السعادة ؟

— كنت أسير في القرية ، أوقفت الساعة عن العمل ... وكانت الثالثة الا عشرين دقيقة .

كان ديتونفسكي يعلم ان الوعي المزدوج يأتي على شكل ومضات ، ولكنه جعل منه ، بصورة أو بأخرى ، حالة دائمة لدى كيريلوف ، من أجل الرواية .

والآن ، دعني أبسط ، على سبيل المعارضة ، أنني لا أرى سبباً خاصاً يمنع الوعي من تجاوز مرحلة الازدواجية . فالوعي المتعدد يجب ان يصبح ممكناً . وكل من جرب الوعي المزدوج بصورة متكررة ، لا بد وان يتذكر ذلك التوهم الذي يسببه هذا الوعي ، عند رغبة صاحبه في العودة — بعد إعادة شحن نفسه — الى حالة الوعي الفردي ، الذهنية . فقلد يشغ الوعي المتعدد وصحاحاتنا ، مثلما تسفت الرؤيا الالهية صحاحات راما كريشنا . (وما فكرة وفاة راما كريشنا بسبب اصابته بالسرطان وهو في سن الخمسين الا فكرة مقلدة .) وهذا ويتم جميع حملتنا الانساني ونحن في حالة من الوعي المزدوج ، وهذا ما يجب ان يكون . صحيح انني استطيع تقطيع الحطب ، وحفر البستان ، واستبدال بوجيات سيارتي وانا في وعيي المزدوج . انما يكون ذلك مضيقاً للوقت . فالوعي المزدوج مثله مثل رؤية قعة جبل . انه يدلني على الطريق . اما من أجل ان اواصل تقدمي ، فانه يجب ان أبسط الى الرادي . فترؤية قعة الجبل تحدد هدفاً مهماً جيداً — وعلى الأخص إذا كنت لا أحمل بوسلة . أما إذا لم أجتاوز تلك الرؤية وبقيت عندها ، فلن يتم عمل شيء .

ويمكن استخدام فكرة الوعي المزدوج كنقطة انطلاق ناجحة لشرح اصعب واهم المفاهيم المجردة عن « ظاهرة التصرف » التي نبحثها ، أي علاقة الوعي ، ففي الشؤون اليومية تكاد كلمة « حقيقي » تكون مرادفة لكلمة « حقيقي » ونحن نقول « بعيد عن مدى النظر » ، « بعيد عن الذهن » ، « وسحين ارادت

للشهادة في رواية برنارد شو أن تفنن يوليوس قيصر أنها موجودة حقيقة وواقعاً ، وحزته يدوس ، ومن هذا القبيل أنني حين اجلس في هذه الغرفة ، « تكون الأشياء المحيطة بي ، أشياء حقيقية بكل وضوح . وكذلك اطفالتي — لأنني أسمعهم يتشاجرون في الطابق العلوي . وإذا ما نظرت عبر النافذة ، فلا استطيع ان ارى الحقيقة . وهذا شيء حقيقي عندي ، لكنه ليس حقيقة نفس ما يكون كذلك في فصل الصيف حين أغادر ما بين الجلوس الى المنضدة للكتابة . وبين قط حشيش المرج . وخلف البحر الذي يعبره نظري من خلال النافذة . هناك اراض أخرى ، مثل نيويورك ، التي هي على بعد ثلاثة آلاف ميل تقريباً . وقد زرت نيويورك قبل بضعة شهور ، وتحدثت مع وكيل اعمالها على التلفون المارحة فقط . ومع هذا فانا لا استطيع الآن ان ارفع ارجلي من تحت رجلي شيء حقيقي بالنسبة الي . أما قبل بضعة ايام وقفا كنت على الشاطئ ، فقد سمعت نوعاً من المرافعة ذكرني برائحة ميناء نيويورك ، ولضجع نوان ، كنت بالفعل في محطة جراند سنترال هناك .

ويبدو واضحاً أننا نتلك نوعين من الذاكرة ، فإذا شئت ان اذكر رقم الهاتف ، او اسم شخصية في كتابي ، فقد لا أحتاج الا لحظة ، ثم تتدفق الذاكرة فافرة من الاربوط . ذلك ان عمل الاربوط هو اختزان المعلومات ، الحسني ، وانما كما ان عمل قديم المكتبة هو تخزين الكتب وتنظيمها . وانا لا اريد معلومات أكثر مما ينبغي ، في ذهني ، في أي وقت . فإذا ما كنت مرهقاً ، أو أعاني من حمى خفيفة ، فان المعلومات التي جمعتها عن بضعة الساعات السابقة للأحداث ، تظل تسبح في ذهني . فتحتفي عن النوم ، أو التفكير بوضوح . ذلك ان المعلومات ، « الحسني » شأن الكتب ، من الطبع ان تحتفظ بها المرء على رماله ، وتظل « حسني » بحداسها ، وإلا أصبح المكان مشوشاً إذا ما افترشت في كل حاله حسنة .

والآن ، على ان أعود الى « المراتب الأخرى » . ولهذا نقطة تعدل وطيفة

الذاكرة الأولى في أهميتها ، فهي قادرة على ان تستدعي حقيقة الأشياء . ان كل انسان يرى عدداً كبيراً من الامكنة والاشخاص أثناء حياته ، فاذا ما بقوا جميعاً في ذاكرته ، وعلى نفس المستوى من الحقيقة ، فصكون النتيجة فوضى وتشوشاً اكثر من تلك الفوضى التي تنتج عن بقاء المعلومات ، تسبح في الذهن بدون استقرار .. وهذا صحيح تماماً بالنسبة للأشخاص . فبينما اكون فعلاً اتحدث مع شخص ما فإنه يظل للناس الآخرين نصيب من الاهتمام في انتباهي ، الا انه ما لم تكن اهتمامهم ذات علاقة وارتباط باهتماماتي ، فأني لا اسمع لذلك القدر من الانتباه ان يستمر طويلاً بعد ان يذهب أصحابه . وإذا ما قلت ، فان حياتي سرعان ما تغدو مليئة بالآخرين وشؤونهم حتى لا يعود لدي وقت للعناية بشؤوني الخاصة . وقد وصف ولج جيمس هذه النزعة لتجاهل حقيقة حيوات الأشخاص الآخرين في مقاله الكلاسيكي المعروف

On Certain Blindness Human Beings . بيد أن هذا العمى هو ميزة حسنة اكثر منه نقیصة . نعم ، انه قد يعني ، تجوراً ، أنني عرضة لمزاولة القسوة عن لاوعي أو سبب الامل ، غير انه يدون ذلك العمى لا يمكن انجاز اي عمل في هذا العالم ، ومن ثم يبقى حتى الآن لازلنا نسكن الكهوف - وينبغي ظهور افلاطون او نيقون شيئاً مستحيلاً . وفي مجتمعاتنا الحالي سريعاً ما يصاب الشخص الذي يتم بحقيقة الناس الآخرين اكثر مما ينبغي ، بانهايا عقلي . فاذا كنت على شفاق عتيف مع شخص ما ، لانه اوقف سيارته امام مدخل مراتب سيارتي ، فأنني أعجز عن التفكير تفكيراً جدياً الى ان يتم انقضاء ذلك الشفاق وطرحه الى مكان خلقي من ذهني . من المهم ان اتوقف عن مراجعة الجدل الذي قام بيني وبينه في ذهني والتفكير في جميع ما كان يجب علي ارت ا قوله له . وكما زاد نفسي وزاد تحمكي في نفسي ، سهل علي نقلي وحقيقة الرجل ، الذي تخاضعت معه . والواقع ان راوطني سيفعل هذا الشيء لحسابي ولو لم أبذل أنا اي مجهود .

غير ان العملية العكسية اصعب من سابقها بكثير . فاما لا استطيع خلق حقيقة الأشياء بنفس السهولة التي يمكنني بها نقلي حقيقتها . وقد يستطيع سمح الليمون المغروس في التاي ان يقوم بالخدمة ، وقد لا يستطيع . اذ يبدو أنه : دون النظر الى قدر الجهد الذي أبذله لتجسيد معطاة « جراند ستوراك » في ذهني ، فان كل ما احصل عليه من ذلك الجهد هو ضرب من نسخة كربونية معتمة لها قطعة من عجيبة مجوهرات اصطناعية ، من الواضح تماماً انها ليست هي الحقيقة .

وفي قصة راسيلاس المعروفة يحمل الدكتور جونسون أميره يتدمر ويشكو من ذلك الوادي الكامل السعادة الذي يعيشون فيه جميعاً ، حين يضع على لسانه : « اما لا اكتشف في نفسي قدرة علي الفهم ليست مصغرة بصرواحها اللائق » ومع هذا لا تشعر نفسي بالسرور . ان في الانسان على التأكيد حاسة واحدة لا يستطيع هذا المكان ان يمنحها عبطة وسروراً ، أو لديه بعض الرغبات البعيدة عن الحواس والتي يتوجب إشباعها قبل ان تبلغ درجة الشعور بسعادتها . ولقد عبرنا جميعاً مثل هذا الإحساس : موقف يجب ان نكون فيه في اقصى شدة السعادة . ومع هذا لا نشعر بشيء . وقد اطلقت على ما سماه جونسون « حاسة واحدة » او « قدرة منفصلة عن العقل » اسم « القدرة س » . وما القدرة من هذه ، طبعاً ، سوى القدرة على حفز الوعي المزدوج . فالذي كان يعوق الأمير راسيلاس عن التمتع بواحدة السعد هو وعيه القرد .

والآن ، بعدما ان اعتبر العقل البشري يمتلك قدرة كاملة فيه على خلق حقيقة الامكنة الأخرى حتى تبدو واقعية تماماً ، كالأمكنة التي نكون فيها فعلاً في تلك اللحظة . وهذا يعني ان الرأي المتبدل المعروف - ان ما هو « هنا - الآن » هو الحقيقي فعلاً ، هو رأي خاطئ .

هذه أسأول توضيح ذلك . إذا صورت الوعي على انه محبرة فإن « هناك - الآن » فتكون مثل حجر البندوب فيها . ولذا ، دوائر تنتشر في اتجاه أطرافها .

وحسب ذلك الرأي المنبذل عن الوعي لا يمكن ان يكون هنالك إلا حجر واحد ومجموعة واحدة من الدوائر . أما عندما ذاق بروست سحر الليمون فقد كان هنالك فجأة حجران ، ومجموعتا دوائر . أفلا يعني هذا وكان العقل يمتلك القدرة الموهبة على ان يكون في مكانين اثنين في نفس اللحظة ابدو ان هذا يكتذب قواعد المفهوم العام - فنحن نعرف ان الجسم يشغل حيزاً واحداً في وقت واحد - ولكنه صحيح . فلدنيا الحجة القاطعة على انه يمكن ان يحدث . ها هو المؤرخ أرنولد تويني مثلاً قد وصف في دراسته التاريخية المشهورة لحظات أصبحت فيها أحداث تاريخية معينة ، حقيقية "أماح فجأة" كما لو كان قد شهدا بالفعل . وها هو تشستر تون يقول : « نحن نقول شكراً عندما ينالنا شخص ما الملحة على المائدة ، إنما لانعتي شكره بالفعل . كذلك نقول : الأرض مستديرة » ، ولكننا لانعنيها . وهذا صحيح . ولكن ملاحظاً فضائياً يستطيع ان يقول : الأرض مستديرة » وهو في القضاء ، ويعني ذلك فعلاً . وفي لحظات نادرة جداً يستطيع المؤرخ ان يتأمل حادثاً بعيداً في التاريخ ويخلق حقيقته - أي يصدقه ، ويعني ما يقوله بشأنه .

والآن ، اذا تصوّرت الوعي على شكل بحيرة ، فمن الواضح ان تلك البحيرة إذا ما تجذبت ، أصبحت شبيكة موحلة ، ومن ثم فإن اثر الحجر المذوق فيها سيكون أقل مما لو كان مأوها راتقا . ونحن تكون متعباً ، فان الحوادث بالكاد تخلق دائرة في بحيرة وعيك . انت تسمع قطعة موسيقية تحرك عواطفك عادة ، ولكنك لا تتأثر . فالحجر قد وقع على هلام صلب تقريباً ، فلم يفعل أكثر من ان الغلج قليلاً . ومن ناحية أخرى .. اذا كنت متلبها تماماً ومفعماً بالحياة ، فان نفس تلك القطعة الموسيقية قد تولد موجة هائلة في بحيرتي ، أي تجربة عاطفية غامرة . « ان حسي بالحقيقة يعتمد قدر امتداد الدوائر » ، والواقع ، ان هذه الدوائر مهمة جداً حتى لتكاد نقول انها هي « الوعي . ونحن أقول ان قصيدة او قربنا تأملنا دينياً بسبب تمدد واتساع

في وعيي ، فاتما أعني أن تلك القصيدة او التمرين يولد مثل هذه الدوائر . ويؤدي بي هذا الى ما أميل الى الاعتقاد بأنه أهم حدثين توصلت اليه ، وهو : علاقة الوعي .

قبل بضع سنوات قضيت اسبوعين التجول في سيارتي في شمال اسكتلندا كي أحج مادة تساعدني في كتابة رواية . ولست من عشاق الإجازات الطويلة أكثر مما ينبغي ، إذ انني اعتقد آنذاك كوني محاطاً بالكتب والاسطوانات . وعندما توقفنا عشية في بيجار ، كنت أشعر بنشوة خاصة عند التفكير في عودتنا الى اسكتلندا .. فقد افترضت انه لم يبق الا مئة ميل ثم نجهاز الحدود .

كان المطر قد ظل يتساقط طوال الليل ، إلا اننا عندما بدأنا سفرتنا في الصباح ، كانت الشمس طالعة ، وبداء كل شيء أخضر مبلساً . وبدأت أشعر بنفس الانتعاش الذي يجده المرء في الرحلات ، احس بالراحة والتفاؤل . ومررت بنقطة قفتيش ، ورأيت اننا نبعد مسافة خمسين ميلاً عن الحدود . وقد نظرت روحي الى الخريطة وتحققنا من ذلك . اذن كنا قد زدنا في تقدير المسافة . وكان باستطاعتنا في الواقع ان نبلغ « بلاكيول » بسهولة حيث نقضي الليلة مع اصداقائنا .

ليس هنالك ألذ عند المرء من تحقيقه أن شيئاً سيكلفه جهداً أقل مما كانت يتوقع . فلقد زاد الاحساس بالراحة لدي ، ووجدت نفسي في حالة من حالات « روعة ونشاط الحلم » أي شعرت بأنني أكثر تنبهاً مما أنا في العادة ، لقد انشأت من وعيي جميع العناصر السلبية : الشكوك ، والمخاوف ، وحسن الاحتمالات الطارئة . وكانت حالتي آنذاك ، إحدى الحالات الذهنية التي خبرتها وأنا طفل ، وفي حفلة عيد الميلاد خاصة ، حيث أحسست وكأن العقل نفسه شجرة ميلاد تنموها المصانع الملوثة .

كان ذلك الشعور شديداً وقابلاً ، فتسنى لي ان اتفحصه من قرب . وفيما أنا في هذه الحالة ، مقاطعة البحيرات - التي اعرقها جيداً - أحسست بقدرتي

على نحو ما ان أحس وجود البحيرات والتلال الواقعة خلف التلال على جانبي الطريق . لقد كنت وكأنتي عنكبوت قد امتدت شبكتي إلى جميع الاتجاهات .

ولقد تفكرت في الأمر في وقت لاحق ، فأخذ يتكشف لي ما يقرب على ذلك الوعي الشبكاني . وكان هوسرل قد أشار إليه ، وقال إنه وعي مقصود ، وليس مجرد انعكاس سلبي عن الأشياء . ان علي ان اركز انتباهي على الأشياء كما استطع ان أعياها . بيد أن الأهم من ذلك هو كون الوعي بطبيعته علائقية ، له مثل الشبكة في الهيكل . وللأشياء معان وأهمية ، بقدر ارتباطها مع أشياء أخرى . فإذا كنت أقرأ ، فها انتباهي عالم ينتقل ، فأنني أعجز عن الجمع ، والاستيعاب . وليس السبب في هذا أنني توقفت عن تركيز انتباهي على الصفحة التي أقرأها . كلا ، وإنما هو لأنني توقفت عن ادراك معاني الصفحات التي سبقتها ، وعن اضافة معنى كل جملة جديدة الى ما وعينه واستوعبته من مثيلاتها السابقات . وفي حال قراءتي كتاباً معقداً ، أو معالجتي مشكلة في الرياضيات ، فإن ميلي الى « اضاعة الخيط » أمر واضح تمام الوضوح . فغالما يبدل المرء مجهوداً كافياً ، وللربط « بين آخر مرحلة من المحاكمة وبين جميع ما سبقه » ما اسرع ما تندرس المرحلة الأخيرة ولا معنى لها . ولو كنت أجلس في قطار يتحرك ، وأنطلق الى العالم الذي يربيه ذلك القطار ، تنيب عني ضرورة « ربط » الأشياء التي أبصرها في تلك اللحظة ، إلى خبرتي السابقة . لماذا ؟ لأنني انما افعل ذلك دون وعي مني في تلك الحال . وتبقى الحقيقة هي : ان « رؤية » الأشياء « وفهمها ، والاستجابة لها - هي مسألة خلق روابط مسح المناطق الحاملة في ذهني .

ولقد فطن هوسرل إلى دور « العلائقية » في الادراك العادي . فتبين أنني عندما أنظر الى مكعب ، أراه « مكعباً » ، حتي ولو أنني لا أرى إلا جانبين أو ثلاثة منه . ذلك لأنه سبق لي ان خبرت الكمكيات « الكراسي : الكتب »

الطيور ، اجهزة التليفون . . فباتت مجرد لحة لأي من هذه الأشياء المختلفة كافيّة تماماً لجمالي أوفر بقتة حقيقته من ذاكرتي ، فأعطيه دلالة خاصة . أما إذا لحت شيئاً بسرعة أكثر مما ينبغي وغير كافية للتزويده ببقية « حقيقته » من الذاكرة ، فأنني أعجز عن منعه تلك الدلالة ، وإذا ذلك أقول : ولقد لحت شيئاً ، لكنني غير متأكد مما هو . .

والآن ، طبق هذه الفكرة على الطريقة التي تستوعب بها « المعاني » في الحياة اليومية ، وعند ذلك يتضح لديك جاع قضية الصوفية « بصورة حقايقه . فلكنني نفهم شيئاً ، يكون علينا ان نقوم بالعمل الذهني الذي هو « ربطه » مع غيره من الأشياء . وكلما زادت تلك الأشياء التي اربطها بها ، زاد معناه لدي .

ان كل جسم او شيء أنظره فيه خيوط غير مرئية تسير منه الى غيره . أنا الآن انطلق الى ذلك الشيء المربيع الذي يقابلني . والرجل الجالس يجاني يقول : « حسناً ، حسناً ، ما هذا ؟ » فأجيب : « مجرد كتاب » ، فيعرض الرجل :

« مجرد كتاب يا للسهاوات » ، اها الرجل ! إذا لم اكن تخطئ فهو تلك الطبعة الاسطورية من ديوان « القرصان » للشاعر بايرون المطبوعة في ميلانو سنة ١٨٢٠ م .

وصديقي هذا كما يبدو مثقف مولع بالشاعر بايرون ، حق لقد ظل يدرسه طول حياته . فها هو في نظري « مجرد كتاب » - والذي أحدث هويته بكل بساطة من حيث ارتباطه بالكتب الأخرى المروصوة على الرف - هو في نظره قطعة من التاريخ ، تحمله بضطرب من التأثر ، لذا ، يشكل ذلك الكتاب ، لديه ، بؤرة لشبكة واسعة من الدلالات ، وإذا أجده انفجر وكأنه شمعة من نار ، مبدئياً تلك الشبكة الممتدة في كل اتجاه « عند ذلك الرجل .

ان العقل يطلق الطاقة كما يشع المساح الكهربائي النور . فعين انكورت

خاملاً متبداً تكون قدراتي منخفضة في صنواها ، فلا أدرك الامساحة
صرفة من رقعة الشبكة ، وبينما تكون الأشياء التي انظر اليها « هي » أشياء
مهمة ، تكون عندي غير « مهمة جداً » . وفي تلك اللحظة يقع تحددي ما ، أزمة
« ما » سبب ما يبعث السرور في نفسي . فيولد دفقاً من الطاقة يبعث مصدرها
لدي . حينذاك تضاء رقعة أوسع من الشبكة في نفسي ، ومن ثم يكتسب اي شيء
انظر اليه دفقاً من الأهمية والدلالات .

لقد تحولت الفلسفة بفكرة سلبية كما أنها صيغة لكلمة « معنى » . فمعنى
عبارة « ما » أو معادلة رياضية هو شيء يمكن التحديد تماماً ، لأن كلا
منها تحديد لما عتينا له المعنى في المقام الأول . لكن « معنى » جميع الأشياء
الأخرى مثل : كتاب ، عبارة موسيقية ، رقعة ارض خضراء ، لا يمكن تحديده
بدقة . فكل شيء في هذا الكون شبه شظيئة من العظم بمقدور المنقب
الانثري ان يقيم على اساسها هيكلًا كاملاً لحوان ثديي منقرض ، ولربما عصرًا
تاريخياً بأكمله .

ان ما يجري إظهاره الآن هو « حقيقة » الأشياء . فائنما ما أقوم بضرب
هذه الصفحة على الآلة الكاتبة في هذا المكان تكون هذه الفرقة حقيقة بالنسبة
إلي . أنا أرى الحقيقة من خلال التوافقة ، لكنها ليست حقيقة جداً ، فيالكاد
تستعري انتباهي أو أهمتها . أما لو كان الفصل والشهر نيسان ، وكنت أعمل
الآن والأبواب مفتوحة ، ودرقات النوافذ مشرعة ، لتسنى لي أن أشم عبير
الحديقة واسمع صراخ طيورها . عند ذاك تكون هذه الحقيقة نفسها أكثر
حقيقية لديّ منها في الوقت الحاضر . لماذا ؟ لأن الصباح الربيعي يجعلني
أكثر انفتاحاً وتنبهاً ، فتغدو شبكة العلاقة لديّ أوسع واكبر .

ها هو شبنوولف في رواية « هس » يصف كيف جعله تذوق كأس من الخمر
« هس » ثم يدرك « موزارت والتجود » فجأة . وهو يعني ان الشبكة عنده قد
تعدت أوسع بصورة فجائية ، وان موزارت والتجود باتت حقيقية لديه .

والآن ، لا بد ان النتائج المترتبة على ما سبق قد اتضحت بصورة كافية .
فالذي يطلق عليه « الوعي الصوفي » ، اي لحظات يشعر المرء بدلالات كثيرة ،
كما يبدو الوعي مليئاً بالمعاني المتناوبة - لا يختلف عن الادراك العادي في الحياة
اليومية من حيث « النوع » ، وإنما يختلف فقط من حيث « العنف » والشدة .
والشبكة هناك أصلاً ، من قبل ، وهي ممتدة في كل اتجاه ، لكنها في معظمها
واقعة في الظلام ، وليس فيها المنطقة صغيرة حول ال « أنا » هي المضادة .
هذا في حين ان احساسنا « بالدلالات » يعتمد اعتياداً كلياً على حجم الرقعة
المضادة .

وهنا يراجعت اهم انعطاف في النقاش كله ، بل مفتاح العمل بكامله . ارجع
إلى تجربتي وأنا أقود سيارتي عائداً من بيجار . هناك توسعت وتعددت الشبكة
لدي ، اي ان احساسنا بالحقائق زاد عمقاً ، ما الذي أطلق التوسع في تلك الحال ؟ هو
« طلة صباح مار » ورائحة المطر ، ونشوة استباق العودة إلى الأشياء المألوفة ،
ومن ثم ، وكسبب أخير لذلك التفاؤل ، تحققي من كوني أصبحت اقرب إلى
« تجري ما توقعت » . لقد سميت هذه العوامل تعدد الشبكة ، اي انها خلقت في حسنا
« دلالات أوسع » . ومن هذه النقطة فما بعد ، تكونت لدي سلسلة من ردود
العمل . « اذن ، فإن الاحساس الأرحب بالمعنى ولدت طاقة أكثر ، وتفاوتاً أعظم ،
وهذه الطاقة الإضافية في فيضاتها على أطراف الشبكة ، خلقت بدورها حسنا
أوسع بالمعنى . وهذا الحس الأوسع بدوره خلق طاقة أكبر .. ودواليك .

وام من هذا ان العكس ايضا صحيح . ها هو أبلدموف يجلس منشأناً على
« رقعة » والرقعة المضادة من شكلته صغيرة المساحة ، اي ان معظم قيمته
غامدة خاملة . ثم ها هو يتناول كتاباً ، لكنه « مجرد كتاب » ، ويقرأ
« دفعة » لكنه لا يلفه لها معنى . والآن . . . إقرض ان هذا الكتاب يمس وترأ
« متدا » في مناطق « الخاصة » . إذ ذاك يجتهد اهتمامه ، ويستمر في القراءة ،
وما اصرح « ان يقرض في القصة » فقد بدأت سلسلة رد الفعل - « دلالات »

أوسع ، منتجة الاهتمام والتركيز ، انها ماكينته الارادة تبدأ فى العمل . ومن ناحية أخرى .. اذا كان الرجل فى حالة نفسية من الضيق والسأم ، فانه لن يشعر بأية قيمة حتى لأن يفتح اي كتاب . آنذاك يزداد ضيقه وميله ، أي ان شدة وعيه تتدنى وتنخفض ، فتضيق شبكته عند ذلك . وفى حياة لا معنى لها على هذا النحو ، سيكون عبثا ان يظل المرء يقظا ، لأن كل شيء ينظر اليه ذلك المرء يكون المرء « نفسه » .. وان كان يعتقد انه رأى حقيقة الحياة . فى تلك الحال لا يقدو هناك شيء وجدير بالاهتمام ، فكل شيء يبعث على السأم . لماذا ؟ لأن الناس يتبحرون الاشياء والاهتمام ، حينما يكون لديهم طاقة متوفرة يحرقونها ...

نحن نعلم ان هذا غير صحيح . فالمعنى لا يضاف « عن طريق العقل » إنه « موجود » ، « فى الاشياء نفسها » ، وكلما اتسعت الرقعة المضادة من الشبكة ، زادت رؤيته كواقع خارجي لا مندوحة عنه ، كحقيقة تستدعي الاهتمام بغض النظر عن قدر رغبتنا فى تفسيره عن طريق التفكير المقصود .

والخطوة التالية فى هذا البحث هي الخطوة الأكثر اثاره حتى الآن فعين انظر ان الوعي علاني كما هو مقصود ، ندفع اعتراف هورل خطوة جديدة الى الامام . فانا أدرك المكتب بأن أضيف اليه ذهنيا « جوانبه الخفية » : لكن كيف يا ترى حين اسمع صغفونية لموزارت أو اشاهد منظرا طبيعيا رائعا ؟ اذا كنت متبلدا « منهوك القوى ، فلن يكون لأي منهما معنى . إذ أنه من اجل ان استوعب معناهما يكون على وعيي ان يتوسع الى ابعاد من حدود علاقته العادية . ويكون على ان اوفر الجوانب الاضافية من الصغفونية أو المنظر الطبيعي ، فما الذي يعنيه هذا التوفير ؟ حسنا ، لنفرض انني فى حال تمدد وعي شبكي وانا اسمع إلى الصغفونية . أنشئ أرسختها فى نفسي بكل ما أعرفه عن موزارت ، ولقرن الثامن عشر ، والموسيقى ككل - تماما مثلما درست المكتب فى حينه . ومن قبيل ذلك : إذا أحببت فتاة ، واقتطعت

نية منها للمرة الأولى منذ لحظات ، فان موجة الطاقة المتطلقة من مورد الطاقة الرئيسي لدي تمدد شبكة الوعي عندي ، وانا أمدتها بجميع أصناف ظلال المعنى ، « اللحظة أرى الفتاة كما رأى باريس جمال معشوقته هيلين ، وكأرى داني معشوقته بياتريس ، وكأرى فاوست حبسته مرغريت . انني أحسها فى نفسي أسلا الخشالية كلها - الأنش الحالدة - واردة حياتية فى الأمومة وضمان استقرار الأسرة . أما انا نفسي فأتحول لحظة ذلك من مخلوق عادي متعب الى لمجد المذكورة الخالدة : فاوست ، كازانوف ، قيصر ، أو ميلين . كل هذا ليس وعما ولا حلم بقطة ، على العكس ، ان فيه صيغة الحقيقة التي تجعله أكثر من واقع الحياة اليومي .

إذا صح كل هذا ، فان سير التطور البشري يقدو واضحا تمام الوضوح . إذ ان سلسلة ود العقل قد تبدأ بواحد من اثنين : فيض من التنصر ، أو متحبة لبعائية من طاقة . وحالما المنح فى جعلها تبدأ ، يتأكد لدي ان الخطوة التالية مرحلة « المولد » نفسه ، يصدر الطاقة . فإذا ما استطعت بصورة أو بأخرى ان أدرب « المولد » او اتحكم فيه « خلق الموجة الفجائية من الطاقة » أكون قد قمت بالخطوة الكبيرة الأولى ، ان القدرة على التركيز عند الرجل العادي صغيرة نسبيا . لماذا ؟ لأنه لم يتوصل البتة الى ان يفهم لا طبيعة وعيه ولا علاقته بالعالم . ومن ثم كان أكثر ما يستطيع القيام به ذلك الشخص من التركيز هو مراقبة حل أحجية على شاشة التلفزيون أو قراءة قصة بوليسية . وما انه يعيش فى العالم المتدفق اليه ، عالم الثقافة المعاصرة الرخيصة ، فانه لا يرى ما يدور له لتطور قدرة تركيزية أخرى ، لأنه ليس هنالك ما يسوى التركيز عليه ، وإذا صدق ان شهد إحدى مسرحيات شان بول مارتر أو يكت على شاشة التلفزيون فانه يكتشف ان الانسان ليس إلا نوزة لا مجدية ، وان الحياة مجرد اختلاف متطاوّل . مما يؤكد لديه النتيجة التي توصل اليها فى لحظات تأمل العزوبة حول مصعب « وقدره » . حين يصفه العالم بضيق والمخطاط

قانه يفترض ان السبب في ذلك هو « كون » العالم ملاً ومنحطاً ، ويتقبل هذا كسبب جديد وتبرير إضافي لسلبته هو .

ويميل الناس الى الوقوف والانتظار ريثما يقدم لهم القدر سبباً لخلق الاثارة ، التناؤل ، التور في الارادة ؛ غير انه لما كان معظم الحياة عملاً متعباً ، فارح لحظات الوعي الايجابي البهينة نادرة الوقوع . ان قيمتنا تظل هاجعة معظم الوقت . وهناك الف شيء في حياتي اشعر بالأسف فيما لو فقدتها ، لكنني انساها عندما اكون متعباً ملولاً ، ولا اعود اذكرها كشيء اشعر بحجابه بالرضى والامتنان . ان القيم عندي هاجعة « مكسوفة » ، لأنها تقع في مناطق من الشبكة ما يزال يقهرها الظلام . وهذه الدائرة الشريرة من نوع شديد الغباء ، لأنها تعتمد كلية على مغالطة بسيطة : وهي اعتقادي ، حيث اكون متبلاً خاملاً ، انه ليس هنالك ما يسوي ان ابدل مجهوداً من أجله . وقور ما أحسم على القيام بمجهود يتجاوز حدود عملي الى حسن القيم الموضوعية ، أنتبه الى تلك المغالطة ، لأن مجهود الارادة يسبب موجة في القدينامو ، او « المولد » الذي « يشعل » بدوره اطرافاً أخرى من الشبكة .

ان هذا الإدراك للطبيعة العلاقية للوعي يجعل الصوفية ضمن مجال علم النفس العادي . واهم من ذلك ، أنه يحل المشكلة الأساسية لدى جميع الأفراد الأكدياء ، والشديدي الحسابية : أي التناقض بين الأوقات التي يبدو لهم فيها العالم ذا معنى والأخرى التي يبدو فيها عديم المعنى ، بين الأوقات التي يبدو فيها شيء أو شخص أو خبرة ما رفيع القيمة ومهماً ، والأخرى التي لا يتأثرون فيها بأي شيء منها بل ينفرهم الفتور تجاهها . إن الاحساس بالمعنى الحقيقي لأنه ينطوي على علاقة أوسع ، تماماً كما ان الاحصائيات التي تجري على عينه تصادها مليون شخص لمي اكثر دقة وضبطاً من مثيلتها التي تجري على هيئة من مئة شخص .

هذا ، ولا أراي أعترض على ان احدى العقبات التي تحول دون الحصول

على إدراك تطبعي لعلاقة الوعي هي شعورنا ان هنالك فرقاً نوعياً بين حالات الوعي المكثف ، وحالات الضيق اليومي ، وهو أساسي بقدر الفارق بين أن تكون في الهواء الطلق وان تكون في غرفة مزدحمة خائفة . وهذا صحيح تماماً . ففي حالات الوعي اليومي العادي نخضع الى السلبية ، الى حالة تحذيرية من عدم النشاط الذهني ، وتتلأش هذه السلبية في حالات الوعي العلائقي الأوسع ، فنصحو من غيبوبة التخدير .

قبل بضع سنوات ، وقبل أن توصلت الى هذا الإدراك لعلاقة الوعي ، كنت أتحدث عن هاتين الحالتين على أنها وعي أفقي وآخر عامودي . فالوعي الأفقي منبسط وممدك للحسوسات ، فهو نوع الوعي الذي أعانيه وأنا أراقب ذبابة على النافذة بكل استرخاء وكسل . وهو يتصف بنقص الاحساس والتعاطف . والوعي الأفقي خالٍ من القيم ، إذا عنيت بالقيم شيئاً أنجاب معه في الشعور . أما الوعي العامودي فيتضمن حساً قوياً بالقيم .

ومن السهل أن يحدعنا الوعي الأفقي - مثل بطل كلامي « الغريب » ، بحيث يستولي علينا الملل حتى نكف عن القيام بأي مجهود . فإذا كنت أقوم بعمل يجعلني أشعر بالملل ، فإن إرادتي تكف عن بذل مجهود كما يميل وعي الى أن يقدر وعياً أفقياً لفترات أطول . أما حين أقتنع بإحالة أو أقوم بمجهود سار فإن وعيي يقود عمودياً لفترات أطول ؛ فهو دائماً يشحن بمشاعر مرهقة وانتجابات رقيقة .

وبعد أن أعاني شعوراً شديداً بالرضى والاشباع ، تكون النتيجة أن أشحن بطارية إرادتي . تصور فتى في العقد الثاني من عمره ، ومن سكان أحياء الأكواخ في مدينة كبيرة - يوفر ما يكفي من المال لقضاء يوم على شاطئ البحر . انه يشعر بغصة محزنة في كل هذا ، فيبدأ في رسم الخطط الكفيلة بتوفير ما يكفي من المال لقضاء اسبوع كامل هناك . والوعي العامودي مرتبط ارتباطاً مباشراً مع الارادة . فهو يولد احساساً بالمهارة التي تؤدي الى بذل المجهود .

وهذا الجهد يجري توجيهه لتوليد وخلق وعي عامودي أكثر . وتكون النتيجة إذن نوعاً من الحلقة الدائرية . فقد يشاء شخص تأثر بعد سماعه قطعة موسيقية قصيرة من مؤلفات فاغتر أن يتجشم كل النساء كما يعرف جميع أوبرات ذاك الموسيقي الكبير ، وهذه الأوبرات بدورها تخلق فيه وعياً عمودياً أكثر فأكثر .

ولما كان الوعي الأفقي إدراكياً حسيّاً محضاً ، أي أنه مستوعب للرموز أكثر منه استجابة للقيم ، فإنه ليس هناك ارتباط مباشر بينه وبين الإرادة . وهذا يعني أنه لا يمكن توليد حلقة دائرية . بل أسوأ من ذلك ، فهو يعني أن إرادة المضلية تقع في حالة من سوء الاستعمال بحيث تنقص متعتي في كوني حياً . وعالم يكن هنالك حافظ خاوجي - شأن أجراس عيد الفصح عند فارست - يدفعني إلى الوعي العامودي ، حيث يكون الجهد الإرادي يسوى من جديد ، فأنتزع إلى الفوضى أعني وأعني في حال من السلبية . ثم أظل أغوص إلى أن أبلغ درجة يكون فيها الإدراك المقصود قد تأثر وخرب ، وعند ذاك أبدأ في معاناة الشعور بتفاقة الوجود - التي هي حالة الفتيان عند سارتر .

إن مشكلة الإنسان في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، هي أن يكتشف الهدف الذي يحمله وعيه الأفقي يتحول إلى وعي عامودي . وينزع الوعي العامودي إلى توسيع علاقته ، على نحو 'نفذي' فيه القيم 'الإرادة' ، وتقضي الإرادة القدرة على إدراك القيم . إن انهيار الأعصاب النوربستاني ، حين تصبح كومة تراب الخلد جيلاً ، هو على علاقة بالوعي الأفقي والحرب اللاحق في الإرادة .

إذاً كيف يمكن زيادة علاقة الوعي هذه؟ كيف يمكن تحويل الوعي الأفقي إلى وعي عامودي ؟

صحيح أن هنالك تمرينات بتدورها أن تقوي الطاقة التي نمتلكها من دفع حدود التقبل والاستسلام إلى الوراء . ولكن هذه التمرينات ليست مهمة

تسبباً . فالمشكلة الفعلية هي أننا واقعون في عصفرة سوء الفهم الذي يحددنا دائماً ، كما نجد قسماً من مصارع الشيران عيني الثور ، والذي يظل يحددنا ويؤثر مرة على مدى حياتنا . لقد قال ويتكشتاين مرة : إن الفلسفة التقليدية تورات نوعاً من القصور الذهني والشلل . وإن هدف فلسفته هو إزالة هذا القصور ، أو أن 'يري' الذبابة طريقها إلى الخروج من القارورة . وتطوي مقاهيها المتواصلة على ذلك الخطأ السليبي ، كما تتضمن فكرة أن الوعي أو الإدراك هو - رؤية مستوية السطح لا يمكن أن نشوء العالم الذي تمكنه أو تشغل عنه صورة كاذبة . ومعنى فهم الموه للطبيعة العلافية للوعي - هو توقفه عن القول بالبداهة مختلفاً يدعوه الوعي الأفقي لديه ، وإيقاظه إرادته من حالة مجوعها الطويل . وما هذا الجهد والمجوع إلا نتيجة لتعقيدنا ، فقد تسببنا أكثر مما ينبغي لنا أن تسبب . وما هو ميدغار يقول ببصيرة نافذة : إن أزمة الحضارة الحديثة تعود إلى نسيان الوجود . أما ما عناه بذلك فيجب أن يكون واضحاً من البحث السابق .

وحيث يفقد الوعي متجهداً ، بحيث لا يبقى فيه بنابيع تنشق ، عند ذاك يصبح الحاضر غير حقيقي . لماذا ؟ لأن الإنسان ، كما أوضحت آلفا ، يعجز عن إدراك شيء واحد في الفراغ . فالشيء إنما يصبح أكثر حقيقة وأنت تراه ضمن شبكة أوسع فأوسع من العلاقات مع الأشياء الأخرى . حين يكون دماغنا متسلطاً ، أقول إن نيويورك موجودة ، ولكنني لا أعني ذلك . إنما أتعني الوجود 'الحقيقي' لنيويورك . وليس هذا ضرباً من التجريد في نظري ، أو قطعة من الحلية الأسطورية ، بل من جراء . وهمي أن هذا هو كما يجب أن يكون . واقع شيء لا عناصر منه ، ما دمت أنت في نيويورك بالفعل في تلك اللحظة . وبالتالي أظل متفرغاً في حاضري الضيق البليد ، نصف محتقن ، وأسوأ من كل ذلك أنني لا أبدي مقاومة . لأنني لا أرى أي طريق للخروج . أنا لا اعتقد أن هناك مخرجاً . وهذه الحالة هي عكس حالة الصحة العقلية . . . ويعقدورها أن

من التلقائية الذاتية . وهذا صحيح تماماً في حال حياة الحيوان . لأن الحيوانات تقبل المثيرات البسيطة بغفوية . وهل منا من لا يذكر شعوره أثناء الطفولة حين كان يندس في فراش قد أدفأته زجاجة ماء ساخن ، ثم يطوي نفسه على شكل حزمة مرصوصة ويخرج تنهيدة اللذات ؟ أو شعوره حين يكون مستلقياً في فراش دافئ ، في صبيحة شتوية ، وهو يستمع إلى أصوات تشير إلى أن والدته قد استيقظت من قبل ، فيما يعلم أن بإمكانه البقاء دافئاً عشر دقائق أخرى ؟ أن الحيوانات تمتلك هذه القورية في الاحساس لأن رابوطها أقل تعقيداً من مثله عند الإنسان . فهو قد يستطيع أن يسيطر على بضع مهارات بسيطة جداً - بناء أعشاش ، وقص فراش - وعلى الدافع الجنسي بطبيعة الحال ، أما غير هذه ففقط يضيف الحيوان بضع مهارات خاصة به - مثل كلب لنا تعلم أن يفتح الأبواب بوضع مخبئه على الكرة الباب ، وأما إذا فكرت في طفل بشري في أي بلد متقدم - يقرأ ويكتب وهو في السابعة من عمره ، ويدرس العلوم والفلسفة الأجنبية وهو في الحادية عشرة ، وقد يشال بكالوريا في الفيزياء والرياضيات وهو في السابعة عشرة - فسرعان ما يتضح لديك أن قدرات رابوطنا تفوق مثيلاتها عند الكلب بقدر ما يفوق صندوق القمامة في حجمه قمع البضعة . ونحن جميعاً نعرف ما يحدث حين تصبح الأشياء معقدة أكثر فأكثر . فإذا كان لدي مكتبة مؤلفة من اثني عشر كتاباً فبإمكانني أن ألقها بالطريقة التي أشاء ، وإن اعثر على الكتاب الذي أحتاجه على الفور . أما إذا تألفت هذه المكتبة من ألف كتاب فأنني أغدو مضطراً إلى تصنيفها حسب الموضوع واسم المؤلف ، وإلى أن أقبضها مرتبة بصورة أو أخرى من التنسيق ، وهذا يكلفني قدراً معيناً من الطاقة والوقت ، وإن كان يوفر علي قدراً أعظم من كليهما . ومثل هذا الأشخاص الذين يعيشون في حضارة حديثة معقدة ، فهم يحتاجون إلى قدر كبير من العناية للقيام بهام حياتهم اليومية فقط ، ولا أظنك تستطيع في مكتبة ضخمة أن تسبر ثم تضع يدك على الكتاب الذي تريد . كلا ، بل إنك قد تحتاج

حتى إلى ارتقاء السلم للوصول إلى أحد الرفوف القريبة من السقف ، خذ مكتبة المتحف البريطاني مثلاً : أنها تبلغ من الضخامة ما يجعل المكلفين برعايتها لا يحسون للزوار بالذهاب إلى رفوف الكتب بأنفسهم ، فإذا رغبت في مطالعة كتاب ما يكون عليك أن تبسّ ، بطاقة ، وسألي الكتاب إلى طاولتك خلال الساعة التالية . لماذا ؟ لأن أي نظام آخر لاعارة الكتب سيكون لا عملياً في مكتبة بهذه الضخامة . وكلما ازدادت ضخامة المكتبة ازدادت أهمية عبارة : لا يجوز أن يوضع كتاب في غير موضعه . والأفراد من البشر في مثل هذا الوضع . فحين يبلغ الواحد منا الخامسة والعشرين ، يكون معظمنا قد تعلم كثيراً جداً بحيث فقدنا شيئاً مع معظم ما تعلمه . ويتصور الطفل أن الرجل الشديد الذكاء يستطيع أن يجلس وحده في غرفة ويستمد بسهولة واحداً من آلاف الكتب التي قرأها ، فيما الواقع ، أن الأرجح في حال هذا الرجل أن يجلس في الغرفة وهو متضايق جداً ، أو يظالغ عناوين جريدة صدرت قبل أسبوع ، ذلك أن معرفته مؤلفة بشدة في داخله بحيث يصع عليه الوصول إليها للاجترار .

ويصحّ أن يتفكر المرء أن الحيوانات تمتلك قدرات معينة فقدتها الإنسان منذ زمان . فغريزة المأوى ، أو الرجوع إلى السكن مثلاً ، تظهر أن الحيوانات تتصرف وفقاً لنوع من الرادار النفسي الذي لا يعمل عند الإنسان إلا بصورة محدودة وفي مناسبات محدودة . وقد فتى ضياد التنور جيم كوربيت ضرباً من هذا الرادار أثناء ما كان في ادغال الهند ، فكان يستطيع أن يعرف متى يحتم السحر عاقباً قدومه ليقتحمه ، إلا أنه آنذاك كان يعيش قريباً من الطبيعة . ومع أن نقرأ قليلاً من الأشخاص وتلكون السيطرة على قدرة الرؤيا ، والتنبؤ المسبق ، أي صنع الحجاب النج . إلا أنهم في العادة أشخاص ساذجون . بيد أن الإنسان إذا احتاج استعادة هذه القدرات البدائية ، حفظاً لذاته ، فيمقدوره أن يفعل ذلك . لكننا لسنا في حاجة إليها .

دعنا نفكر في الحيوان على صورة كوخ صغير - مؤلف من غرفتين - كل
 بها تشكل طابقاً - بسيط ومريح . حينئذ يكون الانسان بالمقارنة معه شبه
 فاطحة سحاب تضم مؤسسة عملاقة ، فيها كل شيء : من كراجات وورشات
 لتصليح السيارات ، الى آلات الكترونية حاسبة تضخ معلومات مفصلة عن
 الموظفين . وتبدو هذه الصورة لوحة تبث على الفم ، إذ الناجمات تنسوق إلى
 البساطة - وبخاصة إذا ما كنا شعراء على التحديد . لكنها ليست مزعجة كما
 تبدو في الظاهر ، فهناك شيء لم نحسب حساباً . ذلك ان كامل العملية يجري
 تنقيتها للكمبيوتر ، وهذا يعني ان هنالك اشكالات متعددة من اختصار
 الطريق ، لتقليل من التعب . ليس عليك مثلاً ان تمشي على قدميك فيها إذا
 قصدت الوصول من الطابق الأول الى الطابق الستين ، فألى هناك يرفعك مصعد
 سريع في ثوان . ومثله في حال المكتبة ، فأنت لست مضطراً الى قضاء ساعة
 كاملة في التفتيش عن كتاب . ثود الاطلاع عليه . . اضبط رأياً ويسقط الكتاب
 على طاولتك نفسها . ونحن نطلق على آلية توفير التعب هذه كلمة « غريزة » .
 وهي كلمة غير دقيقة بالكلية ولا مضبوطة . فالطائر لا يجد نفسه ملزماً أن
 يتعلم كيف يبني عشته ، انه يترك ذلك الى رابطة ، الذي ورث المعلومات
 اللازمة عن طريق الجينات التناسلية . هذه صفات رمايين البحر تخرج الى الحياة في بحر
 سراكوزا ثم تجد طريقها للعودة عبر المحيط الاطلسي دون مساعدة أبويها .
 فقد قامت اسلافها بهذه الرحلة مرات كثيرة جداً حتى صارت مُبرمجة في
 جيناتها المتوارثة نفسها . (وهذا بطبيعة الحال يدحض فرضية داروين في أن
 الصفات المكتسبة لا تورث) .

هذه البرمجة ، على التخصيص هي السبب الرئيسي الذي يجعل العمل الجسدي
 البشري متفانياً بصدد مستقبله . إذ ان أي عادة يمكن ان تصبح غريزة إذا كنا
 في حاجة ماسة إليها . خذ الحافظ الجنسي . إنه لفر غامض في نظر الوعي
 الظاهر . فأنا افهم لماذا اكون في حاجة الى الماء عندما اكون عطشاً ، إذ أنت

بقدوري تفسير ذلك بمصطلح علم الكيمياء . ومثل ذلك حاجتي الى الطعام .
 وكذلك حال المرأة الحامل ، فهي تعلم لماذا تشعر فجأة بانتهاء العنب او
 البرتقال او البوظة ، أو لماذا لا تطيق السجائر . غير انني رغم أنني عايشة الحافظ
 الجنسي لدي أكثر من ربع قرن حتى الآن ، أجده ما يزال يجبرني كما كان وأنا في
 الثالثة عشرة من العمر . ماهي الطبيعة والكياوية ، لهذا الجوع المتأصل في
 الذكر للأُنثى ؟ وكيف يعمل ؟ انني ادرك الآن شيئاً لم يراودني فيه شك ابداً
 وأنا في العقد الثاني من عمري : وهو ان هناك حاجة أكيدة لولادة الأطفال حتى
 في الدافع الجنسي عند الذكر . ويتساءل برنارد شو : « هل هناك قلب أبوي
 مثلاً يوجد قلب أمومي ؟ » . والجواب بالتأكيد هو نعم . ان تجاوبني مع أطفالني
 يحتملني أي أهم بطريقة ما مشتركون في البرمجة الجينية في الحافظ الجنسي لدي ،
 وهنا أظن انني قد حصلت جوانب معينة أخرى من « رموز الجنس » . إلا ان
 الجنس ككل لا يزال بثوطني . ان كل ما أعرفه هو ان ميولاً معينة لدي هي
 ميول واعية ومكتسبة - للموسيقى ، للضرب ، ولأصناف معينة من الأطعمة
 الغريبة . وحين اقتنع بهذه الأشياء أسندعي مستويات من شخصيتي الواعية ،
 تجاري ، تحتلاني ، وقد يعترض الرجل الذي يكره الموسيقى او الخمر كرهاً
 شديداً ، بقوله : ان ثقتي هذا كله ، خيال في خيال . أما فيما يتعلق بالجنس
 فليس هنالك ادنى شك في انه يعمل على مستوى أدنى من الخيال بكثير .

ما معنى هذا ؟ ان الأمر غريباً يتعلق بالموسيقى والشعر هو ان الواحد منها
 بسبب « تحركنا » في أعماقنا . فحين اقتنع بالموسيقى ، يكون هناك شعور
 بالارتياح ، فيض من الطاقة ، شبه بالارتياح الذي أشعر به حين تتحرك أعضائي .
 ويمكنك ان تشعر بنفس هذا الاحساس حين تستلقي على كرسي على الشاطئ .
 في الشمس ويبدو جسدك وكأنه يتشبع بأشعة الشمس كما لو كان متعطشاً إليها .
 اما حين يطمس الحافظ الجنسي ويتغير كما كان ، فان الاضطراب الزلزالي ينشئ
 من عمق ادنى بكثير . انه يتخطى شخصيتي واداتي الواعية ويقلني الى مخلوق

أبسط بكثير مما أنا .

والحافز الجنسي في حقيقته هو « طريق مختصرة » أخرى « مثل المصعد السريع أو الكمبيوتر . وهو على ذلك القدر من الأهمية لاقتصادي الجبوي بحيث لا يقع ضمن مجال تحكم إرادتي الواعية .

ولأنني الآن إلى علم النفس .. لا يزال من الشائع في هذا العلم الكلام عن « الغرائز » كما لو كانت ذات طبيعة مختلفة تماماً عن الميول المكتسبة . لكن الاعتبارات الآتية الذكر قد أشارت إلى أن الأمر ليس على هذه الصورة . فليست الغريزة إلا جهازاً « ميكانيكياً » تم تصميمه بغية إزالة بعض العتبات عن الوعي . أنها لا أكثر ولا أقل من ساعة منبه . وهناك من الناس من لا يحتاجون إلى ساعات منبهة لأنهم قادرون على الاستيقاظ ساعة يشاءون بمجرد أن يحاطوا أنفسهم قبل أن يتناموا قائلين : « علي أن استيقظ الساعة السادسة » . أما لو حاولت أن أقول ذلك : فأجد أن علي أن استيقظ كل نصف ساعة لأنظر إلى المنبه . ولهذا أجد أن ربط المنبه الذي يولر علي غذاء الفلق بخصوص الاستيقاظ . واليك هذا المثل الآخر : على بعد بضعة أعيال من منزلنا « تقوم تلك ذات الحداد شديد من إحدى جهتيها » أظنني قد قدرت سيارتي صعوداً وهبوطاً عليها بضعة مئات من المرات . وفي أحد الأيام كنت أصعد وأسعد الشمس تلعب في عيني سحابة الطريق المبللة تبههما . وعلى مقربة من قمة التلة وصلت إلى منعطف .. فأدبرت دولاب القيادة . وما أشد دهشتي حين امتنعت يداي عن إدارة العجلة . كان راويتي قد قاد السيارة على تلك الهضبة مرات عديدة بحيث بات يعرف أن المنعطف لا يزال إلى الأمام » وأنني لو بدأت الانعطاف عند تلك النقطة لخرجت عن الطريق . في هذه الحالة يتبين بوضوح أن « الغريزة » جهاز أوتوماتيكي الغرض منه أن يكون مكملاً للوعي ومسانداً له .

ويصدق ذلك على آلية الجنس . ومن السهولة بمكان أن يلحظ المرء ذلك .

والجنس « إلى حد ما » فعالية واعية « قيمقدوري أن أحول أفكارني إليه » فاختار أن أثار أرم لا . أما حين « أبدأ وأدحرج الكرة » « ولنتكلم رمزاً » فيدخلني عنف تلك القوى التي أكون قد حركتها آنذاك .

لنني أجد في الوصول إلى هذه النقطة في هذه المرحلة من البحث « لأنها جواب مشغلة فاورت وستافروجين . ها هو السيد فاورت يجلس في غرفة « مطالعته ويتشكى : « أنا مرهق » الحياة لا معش لها . لقد جفت قوى الحياة في ... » . وهو صادق فيما يقول « لا أنه يطلق العنان للتجسر على نفسه . « غير أنه « قد وقع في سوء فهم حيناً استعمل كلمة « أنا » . فـ « أنا » التي يعيها من خلال تفكيره هذا هي مجرد زاوية صغيرة من كينونته الكاملة . فالجانب الجنسي لديه مثلاً يضم قوى هائلة مستنطق بفضل « جريشن » . والآن « ما هي النقطة المهمة بصدد الغرائز - التي يمكن أن يؤخذ الحافز الجنسي النموذجاً لها ؟ أنها كون تلك الغرائز تستطيع تكميل الطاقات المتبصرة لدى الوعي « بطاقة تستمدّها من مصدر أعمق . وهذا أقام ما حدث إراما كريشنا حين عانى رؤياه للألم المقدسة « فالأمواج « التي غمرته كانت « من داخل » نفسه « أيضاً من مصدر الطاقة « معنى وهدفاً « ومختلفة في إحراق ملكة راوبطة هو .

خذ وصف « بويج » لرؤياه الصوفية الأولى . كان محدقاً في طبق من الشبان تسقط عليه أشعة الشمس . ومن خلال عملية ذهنية قوية الشبه بنشوة « إراما كريشنا » انخرق بويج إلى حالة من تثبيت الوعي « المحض . لقد ذهب بنمشي في الحقول بعد ذلك « وقد فرأى له أنه يستطيع النفاذ بصرة إلى لب الأشجار وداخل بتلات العشب حتى يرى « روحها » (أو ذاتها كما سماها) . كان بويج في حالة من الوعي المزدوج الشديد « فلم تكن الأشياء تظهر له في فراغ وعزلة . كانت يكاملها شبكة الوعي لديه قد اعترت وكان الف ذباية قد سقطت عليها في نفس تلك اللحظة « حتى كان يرى كل شيء مفرد ينظر إليه جزءاً من

لوحه اكبر . وليس يساورني اي شك في ان هذا ما حاول ان يعبر عنه بوسيم بقوله انه استطاع رؤية ذات جميع الأشياء ، أي « روحها » ، و « غايتها » .

إنني عادة ما انظر الى شجرة أجدها أمامي .. وأقول « مجرد شجرة » . وبخلاف ذلك ما إذا شرعت فتاة جميلة تنزع ملابسها قبالي . إذ ذاك لا تجدني أقول : « انها مجرد فتاة » ، فما الذي يحدث ؟ هند ذاك تقيض الحزانات الضخمة من الطاقة الاحتياطية في لا وعيي ، على الفور ، وتقدر وعيي بأهتام شديد . هذا مع انه يجوز ان تكون تلك الفتاة بالكاد استوعت انتباهي من قبل . ربما كنت نظرت اليها وقلت : « انها مجرد فتاة » . ولكن قياساً بنزع ثيابها يقدح زائد « آلية المنبه » في نفسي ، فتفقد أهميتها الآنشي الخالدة وروعيتها .

وهذا ما حدث (د بوسيم) لحظة نظر الى الشجرة . والآلية التي انقدحت من نفسها بالضبط . وعوضاً عن كونها مجرد شجرة ، انقلبت فجأة الى « الشجرة الخالدة » ، روح الشجرة . ومن ثم ، فما الذي يغني من تجربة تطبيق نفس الاهتمام المستثار والشديد بالشجرة كما بالفتاة ؟ إن بدولوجياً جاهلاً سيصيب : الشجرة لا تشير غريزتك الجنسية كما تفعل الفتاة . غير أننا قد رفضنا آنفاً هذه الفكرة القظة ، ففكرة ان الغريزة شيء يختلف تماماً عن العادة أو الميل المكتسب ، فالقضية بكل بساطة قضية أعمق غوراً . والواقع انه ليس هنالك مسبب مسبق يمنع الإنسان من تطوير نفس الموقف نحو الطبيعة كما هو نحو الجنس . لقد طورنا جميع غرائزنا لأننا « رغبنا » في ذلك . وليس هنالك اي مسبب يعوقنا عن ان ننمي لدينا غريزة صوفية من شأنها ان توازن الوعي بالذات المفرط فيه ، في حضارتنا الحالية . ان كل ما هو ضروري لذلك هو ان نفهم الآلية التي تسبب على الرابطة .

من المهم ان ندرك ان فاوست وستافروجين - وأنسالم الحديثة في مؤلفات بينكيت ، ووينسكو ، ووليم بورو ، الخ - قد وقعا ضحية حلفه شريفة غبية في أساسها ، ففعلوا أشبه بالجلوس على غطاء صندوق والتذمر من

العجز عن فتحه . ان الغريزة تبدأ كحافز واع . وحين يرغب الإنسان في أي شيء بجدته وبصورة دائمة - نتيجة لاختياره الراضي - فان تلك الرغبة تتحول مع مرور الزمن الى غريزة . وحين تصير كذلك تثبت وتندوم ، حتى بعد ان يكون الوعي قد فقد الدافع اليها في السابق ، وحين يحدث الثبوت يولد الغريزة الوعي الظاهر بمعانيها - بحيث ان استجابتي حين انظر فتاة ما .. انها تقذف بها الغريزة في وجهي قذفاً ، إذا جاز التعبير ، فأعجز عن صدها . بل ان الغريزة قد تنحي جانباً حكمة وهي . وأياً ما تكن الحال ، فان لا وعيي انما بعيد لي مما كنت قد غرسته فيه من قبل - وفي حال الجنس ، ما كان اسلاني قد وضعوه فيه منذ عصور . ان « الغريزة » لا تنسج من اعماق الطبيعة ولا من الله ولا من أي مصدر مجهول آخر ، انها تنسج من رابطتي ، وأنا الذي وضعتها هناك .

ويعاني الاسلوب الذي يتبعه هذا « التلقين الغريزي » من نقص ذريع . ذلك ان معظم الحيوانات المتوحشة تظل في رعاية أبويها لفترة قصيرة جداً ثم تغدو مسؤولة عن نفسها . فإذا ما قارنا ذلك بالإنسان وجدنا صغيره يقضي فترة طويلة جداً لا يعتمد فيها على نفسه : لا في الطعام ، ولا اللباس ، ولا في الثقافة والتهديب . وهذا يعني انه يظل سليماً لمدة أطول . إن الفترة التي يفتح فيها قرع الطائر عنقاره ليتلقى الديدان التي تسقطها له أمه تستمر شهراً واحداً تقريباً ، فيما الفترة التي يظل فيها أطفالنا يفتحون أفواههم ويتوقعون قبل الطعام قد تستمر عشرين سنة أو أكثر . ومن شأن هذا ان يفر في نفوسهم عادة السلبية . ثم تتعمق تلك العادة لديهم ، وحتى لحظات السعادة المكتفة بحري تتقبلها عند الإنسان على أنها هبة من الطبيعة . وهذه العادة السلبية تؤدي الى فقدان كامل للحفز ، وهو ما نجد في حال كسل من ستافروجين وفاوست . وقد أشرت في كتاب « القدرة على الحلم » الى نقطة بالغة الأهمية ، وهي ان معظم المؤلفين المتأخرين النشأ في كلوا أبناء ذوات أو ميسورين ، مثل بروست ،

والديف وبسكيت ، كما أقمت الى ان المتفائلين منهم - مثل ولز وبرنارد شو مثلاً - قد اضطروا الى شق طريقهم بالقوة من الحضيض . (كان يشوهن مثلاً يقوم بدور الاب لاختوته واخواته وهو في الثالثة عشرة) . وقد نفى الخلافون العظام مليتهم عنهم في سن مبكرة ، بحيث تغذت غرائزهم الحيوية بإرادتهم الواعية ، والمكس بالمكس . لقد كان بروس ولداً قاسداً كما يعترف بذلك في روايته - حتى انه امضى حياته كفرخ طائر ابقى فيه مفتوحاً ، وصار يعتقد ان الحياة ظلت معادية له ، لأنها رفضت تزويده بالديدان .

ويستطيع المرء ان يرى هذه المغالطة السلبية ، بوضوح تام عند كاتب مثل غراهام غرين وهو يصف ، دعنا نقول ، أسية خريفية في إحدى ضواحي لندن . هنا تصدمنا الريح القارصة وهي تثير الشدق الرقيق في وجوه رجال متكين يخرجون من نفق المظلة ، والاشجار الشبيهة الشبهاء على كلافام كومون ، ساحة كلافام العامة ، وقناطد البشر الشاحب الوجوه يشحذون بنساً لمعلمهم ، الذي يرقد مثل جثة متعفنة في عربة رثة ... ان ما يريد غرين ان يشير اليه هو انه مجرد كاميرا لاقطة ، ومراقب أمين ، يحاول جاهداً ان ينقل الى القارئ ، ما الذي تعنيه أسية قرب ساحة كلافام العامة . وهو لا يفتن الى ان ما يصفه في كتابته هذه ليس ساحة كلافام بل عائله الداخلي ذاته . لذا جاءت كل الصفات التي يستعملها وهي تنطوي على الارهاق وقدرات الارادة ، اي السلبية . ان الوحي دائماً بمنجاة وفي أمان ، ولا تقفذه الجداول الخفية من اللاوعي .

لكنني في موضع آخر من كتابي هذا اقتست تلك الفقرة من مقالة غرين المصدر في الخزانة التي في الزاوية ، التي يصف فيها غرين كيف يستطيع تبديد حسة الإخفاق في الحياة عن طريق لعب الروليت الروسية بمسدس أخيه ، إذ يمس طلقة في المسدس ، ويدير الخزان ، ويصوبه الى رأسه ، ثم يضغط

الزناد . وحين يسمع طقة الدبك ، يشعر بموجة طاغية من النشوة وبحس ان الحياة مليئة بالإمكانات اللامحدودة . وبكل بساطة فإن « الأزمة » العجائبة لديه قد ولدت تشبهاً تشنجياً بالإرادة ، وعندما انتهت « الأزمة » خلعت أيضاً من الراحة والاعتباط .

وشبهه بذلك ، ان وردزورث اخبر دي كوينسي أن لحظات نشوته الشعاعية كانت نوافيه اثناء ما يكون مركزاً تفكيره على شيء غير الشعر ، ثم يسمع لعلقه ان يراح . هذا ما كان يحدث معه . وقد حدث عندما كان راكماً ملصقاً اذنه بالأرض يستمع دربة عربة البريد القادمة من كيزويك . فلما نهض واسترخى ، رأى نجماً فوق رأسه بدا له جيلاً أقصى غاية الجمال . ان لحظات تثبيت الوعي عنده قد نبعت من النشاط السليم للإرادة . إذ ان عرشة السرور الفلاني ، تنبع من التثبيت التشنجي بالإرادة وعدمه .

والواقع أن ما يصير علينا الى درجة كبيرة فهمه وإدراكه هو ان « صلاحية » الحقيقة التي تبدو واقعية تماماً وغير متحيزة (انا مجرد آلة تصوير) هي بالفعل تقييم شديد التحيز ، شأن صاحب مكتب رهونات بنفحص حاجة ليقرب منها . ويسمح العقل لمختلف ضروب الاعتبارات الأخرى ان تلتون تقييماته . ففي هذا الصباح ضدف ان كنت انظر الى صورة ملونة لأخود اسكتلندي ، فلم أستلطفه . وحللت هذا الانطباع ، وتبينت أن اللطخات الأرجوانية الداكنة والصخور الغرانيتية البارزة في مقدمة الصورة يدت لي متشابهة الألوان ، مثل حوض بناء السفن . وهكذا ، وعوضاً عن ان انظر اليه وأحس بروعة الفوضى ، شعرت برد فصيل صالبي كان صبيته في الحقيقة سلسلة من المتناقضات : الفوضى ، الرشح ، البرد ، وعدم الشعور بالراحة .

وليس حياتنا الامجموعة من هذه التقييمات ، وان كانت في أغلب الأحيان تفسيرات سطحية وصدفة ، وتنص بطريقة علاقية الوعي ، على ان من اجل رؤية شيء ، حل حقيقة ، علينا ان نراه في اوسع شبكة ممكنة من العلاقات . فقد

أشهر مثلاً ، أنني أعرف رواية الحرب والسلام ، لتولستوي معرفة جيدة جداً لأنني قرأتها عشر مرات . ثم أحضر دورة دراسية عن تاريخ أوروبا في القرن التاسع عشر ، فنتحول الرواية ، مع وجود هذه الخلفية الأوسع ، وقدود ذات معنى أغزر من كل جانب . ويجوز أن تكون ملاحظة ، غرين عن محطة نفق كلافام ، صادقة ، بطريقتها الخاصة . غير أنه : لما لم تتوفر لها أية خلفية واسعة من العلاقات ، فقد تحتم كونها غير سليمة .

لاحظ أن إحساسنا بالعلاقة ، ليس شيئاً نعبه في كثير من الأوقات . ففي حال الحرب والسلام ، قد توجدنا دراسة لتاريخ أوروبا بخلفية جديدة وتعتبر تقييمي الواعي لتلك الرواية . أما إذا كنت مستغرقاً في التمتع بقطعة موسيقية ، فمن المحتمل أن تكون معرفتي بحياة مؤلف تلك القطعة غير ذات أثر على الإطلاق ، كلا ، فما يحدث أثناء ما أكون مصعباً إلى تلك القطعة ، أن يأخذ ذهني في المحاولة ، وتستجيب عواطفني ، ويقدر عقلي الباطن أكثر نشاطاً ، مصاعداً الذكريات والانطباعات . أن شبكة العلاقات ، لا يراها الوعي ، ولكنها موجودة على كل حال ، ويقودني الشعور بها . ولحظات سعادتنا - وإبداعنا - تنبع من هذه العلاقة النشطة بين الوعي واللاوعي . أما وظيفة نحن في هذه المرحلة من التطور فهي أن نعرف كيف ننمي هذه العلاقة .

في حال جميع الحيوانات ومعظم الناس تعتمد الإرادة على التحديدات المباشرة من جانب البيئة . ويقول سارتر عن صاحب الملهي في كتابه « النشيان » : « حين يتناول مقبهاً يغفل رأسه أيضاً » . ومن ناحية أخرى نجد راسكولنيكوف عند (دوستوفسكي) حين يفكر في أنه ماتت نظرية فكرة جديدة وهي أنه يفضل أن ينفق قوتك طئف صخري مقبور في الماء إلى الأبد على أن يموت من قوره . كذلك فإن « خوري الوبسكي » في رواية غرين المسماة « السلطنة والمجد » بحس إحساساً فجائياً في ذاته بأنه على وشك أن تعدمه فرقة التنفيذ

إلى درجة تجعل من السهل عليه أن يكون قديساً ، وفي كلتا الحالتين جعلت الأزمة الشخص يمي الامكانيات الهائلة للأرادة ، والتي يجري تبديدها عادة من جراء انهالك العقل في المجالات الممتدة للحياة اليومية . والآن .. إذا علمنا أن تفكك الإرادة من تقييمنا لمواقف الحياة ، الآتية ، وأن تركها على ما يوازي تحدي الموت الفجائي ، فإن تبديد هذا الوعي سيتوقف ، وسيدخل الإنسان آنذاك في المرحلة التالية من مراحل تطوره وارتقائه . ذلك أن مشكلة الإنسان الحاضرة تكاد تنحصر في أنه لا يملك القدرات اللاواعية لمساندة تطوير تفكيره وتنمية قدرة الاختيار الواعي لديه .

وسيكون ببيان الأمر أسهل استيعاباً إذا ما تتبعنا الطريق الذي سار فيه تطور الجنس البشري . فلنبدأ ببساطة الحيوانات ، التي تمتلك إحساساً بالغ الرقي للعقائد على الذات ، وحاسة « سادسة » تليابالية قوية . لرجع إلى التاريخ فنقول : أثناء حقبة الجفاف الطويلة في عصر البليوسين الجيولوجي ، تلاشى الجنس البشري تقريباً ، لأن الإنسان كان تغلضه بين فرد يعيش فوق افراغ الاشجار وحيوان مفترس يعيش على الأرض كالنمر أو الذئب . ولم يكن يستطيع منافسة أي منها في ميدانه . ومع زيادة سوء الظروف المشابهة كان يتحتم على الإنسان أن يتقصر ، كضحية لقرود الغابة والنمور ذوات الأنياب السيفية . وليس هناك من يعلم لماذا لم يتلاش ذلك المخلوق ويضمحل . لكنني أحتل أنه وجد نفسه مضطراً إذ ذاك إلى استعمال ميزته الوحيدة البسيطة - أعني ذكوره . ويعتمد روبرت اندري أن الإنسان تعلم أن يستخدم قطع العظام الفليضة أو أغصان الانجار كسلاح ، وأن هذا بدوره ولدت تسيقاً بين دماغه وأعضائه ، مما جعله أكثر قدرة على التحسب من بقية رفاقه في الغابة بصورة تدريجية .

قد يكون ذلك كذلك ، وقد يكون أن جفاف عصر البليوسين أكرهه على استخدام قدر أكبر من ذكائه في المطاردة والفنس ، للتفوق على منافسيه في

التفكير أكثر منه في القتال . وأياً ما كان الحال ، فالواضح ان الانسان خلال عصر البليوسين ، قد توصل الى أعظم اكتشاف قام به في حياته ، وهو اكتشاف لم يتوصل اليه أي من الحيوانات - وأعني بذلك اكتشافه ان التفكير يعود بفائدة عظيمة الى حد لا يصدق ، من الطبيعي للخلوقات الحية أن تعيش لحظة فلعظة ، فتسالج الشاكل عند بروزها ولا تفلت بصددها سلفاً ، ويمكن الدفاع عن ذلك حسب المنطق العام ، فهل من فائدة في استباق المشاكل على التأكد ؟ بقدمورك حقالة الدب بعد إنذارك بذلك قبل عشر دقائق كما تفاته مثل إنذارك به قبل عشرة أيام... ولكن عصر البليوسين أجبر الانسان ان ينامي قدراته على الاستباق أو المراوغة لأنه كان صياداً . وعلى الفور ، وجد الانسان نفسه على قمة طبقة بطاردها خطر الانقراض - من قبل الحيوانات الأخرى على الأقل . فلتنمر غاليه ، وللفيل ناباه ، وللتمساح اصنائه ، اما الانسان فليده دماغه واسلحته .

وبعد - استغرق ما ينوف عن مليون سنة - تعلم الانسان ان يتكلم على دماغه ، ولا بد ان هذه العملية كانت عملية مؤلمة ، ومحسوسة في عدد صغير من عينات غير عادية من البشر : إذ انه حتى بين البشر آنذاك ، كانت قوة الجسم والشجاعة هما الميزتين اللتين توصلان الى السيادة ، فيما كان الذكاء لا يجد تحييداً كافياً من التطور الاجتماعي . وقد كتب برتراند رسل مرة : ان اعظم فقرة فكرية قام بها الجنس البشري هي تلك الوثبة التي انجزها يوم لاحظ أحدهم ان ثلاث شجرات وثلاثة أسود وثلاثة جبال تشترك في شيء واحد ، وان الحذر من الجاموس البري يفيد إذا استعمل أصابعه او الحصى لرسم الجاموس ، أي تشبهه .

ثم انه بطريقة ما ، وأثناء حقبة طويلة جداً ، تعلم الانسان ان التفكير المجرد بدوره يمكن ان يكون اهلاً للغة والاعهاد ، كما استعرت إدراكه في تطوير الدماغ أكثر من تطوير أي جهاز دفاعي آخر . ولكن نشاط التفكير

يتضمن انفصالاً عن ملامسة الطبيعة المباشرة ، كما يكشف اي شخص يحاول ان يفكر في منتصف الليل . ولما كان الانسان يعمل وهو ينظر المكافأة - وكلما كانت اسرع كان ذلك أفضل - وكان معظم مكافآته التي يحصل عليها هي مكافآت طبيعية أو شعورية .. فان النشاط في التفكير لم يصبح شائعاً عاماً بين الأفراد في ذلك العصر . وقد أظهر ثمرته الأولى - بصورة محتومة - في مسكن الانسان ، في جعل الثأري أمناً ضد الحيوانات المفترسة وعواصف الشتاء القاسي .

لقد نظر الانسان الى أبعد واعق مما نظر اليه أي حيوان آخر ، فقد أدرك قدرته الخيالية على التفكير الى ابداع الادب - وبالأحرى ابداع الأساطير والحرفات . وأليس يعني وجود طبقة من الكهان ان التفوق الفكري أصبح سبيل للوصول الى السيادة ضمن القبيلة ؟ لقد عاد الفكر بكليته ، في صورة التجميل والتفوق . ثم انه في مرحلة حديثة نسبياً من التطور - في حدود العشرين أو الثلاثين ألف سنة الأخيرة - اكتشف نفر يسير من الناس ان التفكير يمكن ان يكون نشاطاً صارماً في ذاته ، وأنه ليس من الضروري ربطه بأي هدف معين كيا يولتد سروراً . ولربما كان نشوء الرياضيات والعلم كنتيجة مفترية على الاكتشاف العرضي للخمر - لأن الخمر تجعل الانسان ميالاً الى التأمل كما تجعله مستقلاً . وفي حضارات البحر المتوسط ، الدافئة المواتية ، حظي الفكر باعتباره هاماً بنفس القدر الذي اعتبرت فيه الحرب لبناء امبراطوريات ذلك الزمان .

ان هذا الطراز الجديد من الانسان كان مجزأ أكثر من أي وقت مضى . فالتفكير في الرياضيات ، والتأمل يزعان لأن مختلفاً شخصية مستقلة غير مقيدة ، كثيراً ما يمسر عليها ان تتواءم مع عالم الناس العادي . ومع تقدم الحضارة وتعدد المسار ، اكتسب أشخاص أكثر فأكثر هذا الانشطار - أي القدرة على الفصل بين الانسان العادي والانسان المفكر . وهو الانشطار الذي بحثته في الفصل الأول - حين حدد لورانس ذلك الحندي الذي كان يرتكز على ظهر

الكلب . لقد قلت « الرجل العادي والرجل المفكر » - ولكنه كان يوسعي
 ان اقول « الرجل العادي والرجل المجتمعي » . وقد جاء وقت كان فيه الرجل
 العادي قريباً جداً من الرجل المجتمعي ، فيستوي على ارمطوطاليس ان يصف
 الانسان بأن يقول : انه حيوان مدني . وفي الحضارات المتطورة الحديثة
 اضطر الرجل المجتمعي ان ينقلب رجلاً مفكراً ، فمثلاً ذلك الانكليزي الذي
 يسافر الى أميركا . . هناك متصدمه على الفور تلك اللهجة المغربية التي تستعملها
 ربوات البيوت العاديات والعمال ، وهي في معظمها تنبش من السيكولوجيا
 والتكنولوجيا ؛ ولكن وبصرف النظر عن تلك الرطانة الخاصة ، فإنه يبدو
 صحيحاً ان الرجل الأميركي يميل الى استخدام كلمات أطول مما يفعل نظيره في
 أوروبا . ويبدو هذا طبيعياً في بلاد تبدو مدنها الكبرى أكثر ابتعاداً عن
 المحمية من أية مدينة في أوروبا . ان على العقل ان يصبح أكثر تجزئاً كلما
 يماشي الحياة اليومية . فالحياة في مدينة مكتسنة هي اقرب الى الرياضيات من
 الحياة في العالم القديم . وما أسهل ان يغمر طوفان الاشياء النافذة الانسان في
 تلك الحال .

لكن هذه الخلاصة عن التطور الروحي للانسان قد اغفلت النقطة الحرجة .
 فلقد قلت ان الحيوانات تتمتع بنوع من الرادار الشامل ، ويعني هذا ان وعي
 الحيوان للعالم هو أكثر غموضاً ، لكنه موحد أكثر من مثله في الانسان . انه
 نظرة جليلة كروية منظر طبيعي من خلال نظارتين . فيها لا يقع الانسان بما
 تربه النظارتان ، بل يطلب قدراً أكبر من الوضوح والتحديد ، اي انه يطلب
 ذلك النوع من الرؤية الذي يوقره المجهز أو حتى التلسكوب الضخم . لماذا ؟
 لأن فكره يمنحه هذه القدرة ، قدرة تفحص الاشياء بتحديد وتركيز لا يتأتى
 لأي حيوان . لكن نقبصة المجهز أو التلسكوب الفلكي هو انه يركز النظر
 على مساحة ضيقة جداً . فذباية الفاكهة تبدو في عدسته كتيلاً ، وكومة الخلد
 تظهر في ضخامة الجبل . . ان قدرة الانسان على النظر عن قرب تجعله يقتصر

على الثقافة من الاشياء .

هذا ما كان ينبغي على الاقل لولا ان الانسان قد استمر بطور « مجرّم »
 ان استمر بطور قدرته على التركيز على آفاق بعيدة ، على أهداف قصية . لقد
 أبدع الفن والموسيقى والشعر كماً يفوز بهذه الرؤية اللاحابية ذات المهدف .
 لان يحاول ان « يعوض » الرادار عند الحيوانات بأفؤذج آخر من التفاض الموحّد ،
 الذي ينطوي على ما يسمى خطأ : الخيال (وهي كلمة سيئة الحظ لأننا ها نحن
 نطمح على الدوام بالأوهام الخيالية ، والكذب ، فبها أساس الخيال أنه وسيلة لنفاذ
 تنصيرة ، روج من النظارات .)

وفنالك سبب آخر الموقف المتأزم الذي خلق ميل الانسان الى ان يحشر
 نفسه في الثقافة . فقد اعتاد الدين ان يزوده بمعنى اعتباطي للهدف ، وبأهداف
 بعيدة ، تقوم متطورة ثقافة الحياة العادية . ولقد أصبح الانسان في الوقت
 الحاضر على قدر من الذكاء ، يكفي لرفض موجودات الديانات القديمة دون ان
 يكسب معنى الهدف التطوري (الارتقائي) - المتضمن في الموسيقى والشعر -
 كماً يتقذه من الثقافة . وبعد الجهد الهائل الذي بذله أهل القرن التاسع عشر ،
 كف الفن عن كونه أداة للثالبسة البطولية ، وهو في الوقت الحاضر في حالة
 ركود ، فهو لا يستطيع أن يعكس شيئاً غير الثقافة واتخاذ موقف الاستنزار
 والرفض تجاه تلك المثالية .

ومن القيد في هذه المرحلة من الكتاب ان أورد مفهوماً جديداً وجدته
 ذات قيمة في محاولاتي خلق فيثوميتولوجية للتجربة الشعرية : وهو مفهوم التنمية
 والذرية أو الترفيع

في سلاح الجو الملكي البريطاني لاحظت ظاهرة طريقة تمتد على الاهتمام .
 عند رفيع الهندسي العر الى رتبة صف ضابط تجده كثيراً ما يشعر بالارتباك
 من ذلك الترفيع ، ذلك ان مسانترته إصدار الأوامر إلى غيره تجعله يشعر بالزيف .
 ثم يقضي اسبوعاً فيمتاد ذلك الأمر الحديث الترفيع على إصدار الأوامر ،

ويتوصل بكل وضوح إلى ذلك الاكتشاف الهام الذي مفاده: إن هويتي الجديدة ثلاثي أكثر مما كانت تفعل هويتي القديمة. إذن فصاحبنا كان صفًا ضابطًا طويلاً الوقت، ولكنه لم يكن يدري. ونحن عرف هذه الحقيقة أصبح ترفيعه حقيقة واقعة، بدلاً من كونه نوعاً من التمثيل.

والآن.. إذا وضع الإنسان في ظروف تبعث على الملل أو الشقاء، فإنه يحدث العكس، إنه 'يخفّض' بدلاً من ترفيعه، إذا جاز التعبير، ويأخذ احساسه بهويته - أي أهميته - في التناقض والخطاطم بصورة ثابتة.

إن ترفيع، أو ترفية، أو ارتفاع، فأوست لدن جماعة أجراس عيد الفصح هو التجربة الشعرية الأساسية، هو توسيع آفاقه، هو تحريره من القيود، التي هي بمثابة الشعور بسلاسل الجبال في الذات الداخلية للإنسان. ويشبه هذا الإحساس عودة تدفق الدم إلى ذراع خشبها المتحدر لأنك كنت مضطجماً عليها. ولكنها هنا ذراع واحدة، أما في حالة الوعي العادي فإن أجزاء كثيرة من ذات الإنسان هي التي تكون قد تمخّشت من الحذر.

والآن يبرز السؤال المهم حقيقة: ما الذي يحجزنا عن بلوغ هذه الآفاق الأوسع من الذات، والذي ويخفّضنا من الإحساس بأننا نسير إلى الإحساس بكوننا مجرد حشرات؟ ويبدو لي أن الجواب هو القول: إننا نتعثر ضمن حلقة شريرة. فالإثارة والتحديات تجعل أوتاري تنذب، وتجعلني أتذكر قدراتي وإمكاناتي. ونحن أدرك المجال الأوسع للنفقات التي تستطيع أوتاري عزفها. فأن رغباتي وشهواتي تستيقظ أيضاً. ذلك أن الأوتار ليست أولاً وأخيراً سوى قدرات على الإحساس. فمن أجل أن أريد شيئاً يتوجب علي أن أكون قادراً على تصوّره، أي على تصور السرور الذي سيمتحي بإياه. ومن ثم، فإنه كلما ازداد شعوري بهويتي المتعددة زاد إدراكي لإمكانات العالم وقدراته على سروري. وعلى النقيض من ذلك، إذا ما كنت في موقف لا يشجع على حفزي. أنت أوتاري لن تهتز عند ذلك، فيضيّق احساس بهويتي، كما يضيق إحساسه بقيمة

الاشياء، فأغدو سلبياً. وبعبارة شائعة: كلما كان الجهد الذي أبذله أقل، كان ارتفاع الماء في بشري أكثر انخفاضاً.

كل منا يعرف ما يحدث في رحلة بالقطار تطاولت وامتدت أكثر مما ينبغي، إنه الميل إلى الوقوع في الكتابة. فأنت، كسافر، تأخذ جريدة لتطالعها، ثم تطرحها، وتقرأ بضعة سطور من كتاب، وما تلت أن تطبقه، وقد تسأل نفسك فيها إذا كان يحسن أن تذهب إلى عربة المائدة لتناول قسح من الشاي، ولكنك تقرر أن هذا شيء لا يحسن.. فما معنى هذا؟ إن شعور الإنسان بالكتابة - أي التنفاه - يعني أن الأشياء التي تحفره في العادة إلى العمل قد فقدت قدرتها على إثارة اهتمامه. ومثل معدة المريض، يغدو العقل أكثر فأكثر هشاشة - إلى درجة أن فكرة بلوغ المرء هدفه لا تعود كافية لأن تمنحه السرور، إذ ذاك تكف عن العطاء. وبسبب من أنك كفتت عن القيام بأي مجهود في العطاء، فإن جميع الأخذ يتوقف. لكن الأخذ، أو الاستقبال - كما في حالة أجراس عيد الفصح - هو وحده على التحديد ما يوقف قوة الإرادة وحيوية الإنسان. وهكذا تكتمل الحلقة الشريرة. وهنا تدخل عنصر جديد، هو مفتاح الموقف بأجمعه. إنه النسيان. وهو يتدخل الآن، فيحجب الإنسان عن رؤية الحلقة، أي الجبال التي خلفها ذلك الإنسان وراءه. ولولا تدخل النسيان هذا لظل المرء يقوم ببذل مجهودات أخرى رغم انهائه في تلك الحالة، لكنه يتذكر أنه العالم ليس بليداً وضيافاً فعلاً كما تظهره الحواس، ومن ثم يتذكر أن الخطأ إنما هو خطأ هو، وبسبب من عجزه عن أن يمد.

ولنواصل مثل رحلة القطار هذه:

لاحظ ما يحدث حين قلع نهاية رحلتك. ربما قابلتك شخص لم يره منذ سنوات. فإذا سمعت لنفسك أن تعوس في الكتابة فإن مقابلته لن تهلك أبداً. إنه الذي تسكمني، إلى ما خلفك لتفنى عن رد فعل حار ولا تجد هناك شيئاً شأن

ان تدلي سطلا في بئر فتجده فارغاً . لقد سمحت لنفسك ان تنوص في هذه الحالة من غيبة الحياة ، لان هذا هو بالفعل ما يعنيه ما فعلت . انها حالة « كوهيليت » حيث يبدو له كل شيء عبثاً ، لا هدف له . ما هو أدوين يكتب :

أبعدوا السيارة ، فحين تحجب الحياة .
أي فائدة من ذهابي إلى ويلز ؟

نحن الآن قريبون من محور القضية . نتمن فكرة السرور أو « الانسراح » هذه . ان الانسراح الذي أشعر به عندما أصل الى وجهي بعد انتهاء الرحلة لهو من طبيعة مغامرة تماماً لا أشعر به حين أعب جرة من الشاي الساخن حين اكون تعباً وعطشان . أمّا فهنا طبيعة هذا الاختلاف فيعني فهم شيء مهم جداً بالفعل . دعني الخصه في عبارة واحدة . دعني أقول: الفرق هو أن الانسراح « الماطفي » شيء مقصود . انه استجابتي « المنتقا » لشيء أشعر انه يسوي ان أفعله أو أحوزه .

وماك مثلاً يجعل الفكرة اكثر وضوحاً . كنت في امريكا لبضع سنوات خلت ، وهناك جمعت الكثير من اسطوانات الفوتوغراف . وكان بعضها يتنصه ذلك الغطاء البلاستيكي الذي بقي الاسطوانات عادة من الفبار . فأوصيت على عدد كبير منها - مالتين تقريباً . وفي صباح وصولها ، جلست على الأرض وحولي كومة من الاسطوانات ، وبأشرت مهمة وضعها في غلافات البلاستيك بصبر - لأن ذلك يتطلب أخذ كل من الاسطوانات من علبتها الكرتونية ، ثم من غلاف الورق الداخلي ، ومسحها بأمنجة لتنظيفها ، ومن ثم وضعها داخل غلاف البلاستيك واعادتها إلى علبتها . كنت في حالة استنحاء ثامة بالعمل عندما طرقتني فكرة الجانب السعيف من نشاطي هذا . فلو ان رجلاً لم يملك في حياته جهاز فوتوغراف كان يراني الآن ، لتعجب هو وأمناله ثم تساءلوا من وجهه الرضي والتمتع في عملي هذا ، إذ أن ما كنت أقوم به كان مجرد تكرار في

تكرار ، وهو خلوص من أي عنصر من عناصر الإثارة .

وإذن ، لماذا كنت مستمتعاً به الى هذا الحد ؟ لأنني كل مرة أدركت فيها اسطوانة وكان علي ان أعيدها إلى غطائها الورقي ، كنت أشعر بشيء من الضائقة . فكما يعرف كل من يهتم بجمع الاسطوانات ، كثيراً ما يتسرب الفبار الى داخل الورق حتى لو تم طيه وختمه باعتناء . ولماذا علي ان ابقى الاسطوانات بمنجاة من الفبار ؟ لأن الاسطوانة المغيرة تعطي خشخشة تفقد الموسيقى .

ولو تقدمت خطوة واحدة الى الامام وسألت نفسي عن السبب الذي يجعلني أتمتع بالموسيقى الى هذا القدر ، لكان الجواب معقداً اكثر مما يبدو في الظاهر . قد استمتع بقطعة موسيقية حباً فيها ذاتها ، لأنني أحب لحنها أو انسجام الانغام فيها . لكن هذا ليس هو كل شيء . فكل قطعة موسيقية « تذكرتني » ، بدينا الموسيقى ككل ، تلك الملكة الهائلة الاتساع ، والتي تتد من منخفضات أنغام شوبرت المنبسطة السارة وترايح شوبان ثم ترتفع في صورة مناظر طبيعة ساحرة على جبال ينهوفن وواغنر ، ومن الجمال الفاتر في أغاني القرون الوسطى البسيطة الى الموسيقى الحزينة الثرة عند برامز وأليغار ، وأما لا اقتنع بأية موسيقى في المراءغ ، وإذا بدأت في المساء بمزف صفونية لبروكنر فإنني أهي تلك العشيّة بأن أعزف شيئاً من موسيقى جليبرت وسوليفان ، أو أحدث قطعة موسيقية من تأليف ستوكهولم ، فالسرور في الموسيقى كثير التداعي ، إذ تجذب القطعة منها الأسمى ، كما انه سرور متشعب .

« كل » هذا يجب ان يشرح للشخص الذي رأي أمسح الاسطوانات وأضعها في اغلفتها البلاستيكية . بيد ان النقطة الرئيسية ستكون غير ذلك . فهي كوني قد قررت ان أكون مسروراً ، لأسباب تتصل بدوافع طويلة المدى . هذا « اعلاوة » على ، إذ لا شيء هناك في طبيعة الأغلفة البلاستيكية يمت على السرور .

ان النقطة التي أحاول الوصول اليها هنا تتعلق بالطبيعة الحقة « للخطأ » الذي

ما الذي يحدث في مثل هذه اللحظات ؟ أننا نغير البؤرة ، من تركيز بصرة عين الدودة إلى آخر بصرة عين العصفور . نعم ، ان القرب من الارتفاع يحددنا من المعنى ، غير أننا قد سبق وبننا غلك القدرة على استيعاب المعنى . انه يعتمد على عمل ذهني مفاده « التكميل » .

يرسمي ان اكون اكثر دقة في هذا الموضوع فأقول : ان كل من يفهم المبدأ الذي تعمل على اساسه علبة القروس الميكانيكية في السيارات سيفهم مسا أقوله تماماً .

إذا أخذت مروحتين كهربائيتين ووضعت احدهما على بعد بوصة واحدة عن الأخرى ، ثم شغلت احدهما ، فما الذي يحدث ؟ ستبدأ الثانية في الدوران ، « تعاطفاً » مع زميلتها ، لو من باب « المشاركة » معها . وذلك لأن الهواء يدور فيما بينهما فيجعل شفرات الثانية تتحرك وتدور . وفي علبة القروس الأتوماتيكية في السيارة يكون الفاصل بين « المروحتين » هو الزيت بدلاً من الهواء . اذن فالمشاركة أقوى واشد . اما في علبة القروس العادية ، فان المروحتين تقسها تعشجان شفراتها ، وان كان وجود الزيت بينها كفوفاً للقيام بنفس المهمة ، بل انه يوفر بداية تشغيل ألطف ، كما يحول دون اصطدام الشفرات المشددة .

ان عقولنا ايضا « تدور » « تعاطفاً » ومشاركة مع البيئة ، فاذا كنت أحدث شخصاً استلطفه كثيراً ، تكون المروحتان قريبتين من بعضهما ، وإذا كان من أعدائه شخصاً لا اكاد أعرفه ، تكون المروحتان بعيدتين عن بعضهما تماماً . ولا ينطبق مبدأ المرواح التي تدور تعاطفاً على علاقتي مع الاشخاص الآخرين فحسب بل ينطبق على جميع علاقتي - مع الاشياء ، وبالأمكنة ، والمعرفة أيضاً ، واليك هذا المثل .

في بداية تعلمي اللغة الفرنسية ، يكون حديثي بها بطيئاً جداً فأنطق كلماتها وعباراتها بكل حذر . ومع مضي الوقت تكلف تلك اللغة عن امس تكون غريبة علي ، « فأتعاطف » معها . وأتعلما بسهولة وبصورة طبيعية .

ومن الواضح ان « التعاطف » هذا ليس غير اسم آخر للرابطة ، وهو ضروري لجعل حياتي يسيرة ومباشرة . (وان كانت تواجهه مطالب عسرة أحياناً) . فحين يبدأ مكان « ما يضايقني » ، فذلك لأخني اكون قد تعاطفت معه اكثر مما ينبغي ، أي جعلته اقرب الى نفسي مما ينبغي ان افعل . أما إذا ارتبط مكان ما بالإذلال والحقبة ، فقد اشعر بموجات الحقبة تتعاظم وتتممر في كذا اقترت منه . وهذا النوع من « التعاطف » هو لإزعاج دائم . وليس من صعب يعمل بعض العباقرة بظنون في موطنهم الأصلي سوى انهم يعرفون تلك المائدة جيداً جداً ، وهي تولد نماذج شخصية فيهم ، ولا يستطيعون الخلاص من قسوة رابطهم . ذلك انه تتم ممارسة الحرية والانطلاق عندما يواجه المرء لحايات عذبة ، ولا يكون لدى رابطته وقت لكي يعمل . وكل من قرأ روايات شيكوف يعرف مجمل ما يتعلق بالطريقة التي يغوص بها الناس في سالات من الأسن ، تربط في النهاية ارتباطاً وثيقاً بالوسط ، بحيث يدبكون في شعورهم باللاجسدي وكأنهم دبابير في الدبس ، ولا يكون لديهم شيء يفعلونه الا ان يلعبوا بعضهم بعضاً . مثل هؤلاء الناس قد أصبحوا عبيداً لرابطهم . ولقد نشر الشاعر بليك الرابطه باسم « الشبح » فكتب :

كل امرئ خاضع دوماً لشبحه
حتى تحين تلك الساعة
التي تستيقظ فيها انسانيته
فيفقد بشبعه هذا الى قاع البحر .

ولأعد مرة أخرى الى مثال صورة المروحتين . فانت تستطيع ان تصور الذي لو أخذت صحيفة من المعلن وأدخلتها بين المروحتين ، لكفتنا قوفاً عن الدوران ، وليس من الضروري إبعاد المروحة عن الأخرى عسدة واردات . فان قدام الفصل بينهما - حين - وننقط الانسانية - يمكن ان يكون

ويمكن ان تقوم سببه هذا التأثير الفوري في حال استيقاظ الاناسية اذا لاحظت ما يلي :

إن جميع لحظات الشعور والتألم لديّ، هي اللحظات التي تصدعتني فيها الأشياء بحدة شديدة، أي دون « تعاطف » أو مشاركة بيّني وبينها. ذلك أن « الاعتياد » ينقص من زخم المعاناة، وفيها لحظة التألم « هي اللحظة التي يتلاشى فيها اثر « استند الأشياء مسلماً بها ».

تخصّص أيها القاريء. ما حدث للبوشا كراما زوف عندما غاب في لحظة تأمل، وهو ينظر الى النجوم. كان في حال من الشقاء والتوهم لأن جثة الأم روسيا قد أخذت في الانحلال، ثم تساءل فجأة: ماذا كانت فكرة القديسة بكاملها هي مجرد وهم، عاдам على الإنسان أن يموت ثم يبعث؟ سواء كان فيسفا أو حاطتا، هذا موقف أزيم. وفي الأزمات وتسلط الانسانية، أي ان الربوط يكبت تماما، لأن الوقت إذ ذاك يكون وقت تنبؤ. أي لحظة وحسم. ويرى البوشا في منامه حلقا عن قانا الجليل - ونحن نعلم ان قوى اللاوعي تعمل بسهولة في الاحلام - فتكون النتيجة ان يخف توتره فجأة. وفي هذا الحين يخرج إليوشا في الظلام ويرى النجوم. كان التوق قد خف منذ لحظات وهكذا لم يكن الربوط بعد قد وجد وقتا ليحود الى العمل من جديد. وفي نظره الى النجوم بكل بساطة - مع انه بمقدوره ان يفصل ذلك في أي وقت - يعاني إليوشا الوعي التاملي.

أن العبرة واضحة . فلعظة التأمل تأتي بسرعة وسهولة ، وهي تعتمد فقط على أن يبطأ زو الرباط لللعظة ، أو على صفحة من المعدن يتم استعمالها بين المروحتين بحيث يمنع تدخل العادة . لقد أطلقنا التوشا الرباط عن طريق حيلة الانكماش والتعدد العادية التي بنينا نعرفها جيداً في هذا الكتاب .

ان البساطة الكبيرة في العمل الذهني المنطوي في الفصل ١ والكوميديا
تجعل من الصعب وصفه ، وان كان من السهل تماماً إدراكه ، وانها كانت

أسئل مدخل الى المشكلة ان يتكلم المود عن نفسه :

لقد تعرضت في المقعد الثاني من «المرى بصورة كعب» جداً لقلوبه وتغلبت
 قلعة الحياة ، وكويت متناثر أكثر ، بصارة : القصر العظيم على الإنسان ، التي
 من أنها مرة في كتاب عن أيوب .. وكما رأيت أنه كذلك كان الممر إلى بابي .. حين
 تكون في حالة من تأنيده الوعي ، فانك تنظر إلى ملك ثم تهر كعبك وتقول :
 ما أسهل أطراحه ، إن الكون ساحر لداق ، ويبدو أنه ما عليك سوى أن
 ترح عينيك وتزى مفاته .. وعند ذاك يدور الكائن الداخلي إليك مثل مولد
 «أرائي» «ديماو» وتدار المقام فتزى ما تشاء ..

ثم نصوص في الملل فتكيس على الزر - ولا يحدث شيء - ، بقى التدافع
عالمًا كالو أنه لم يفعل ضلوع حياطة - انه واقف الحياة فاعلم - مثل كسور
الاشغال في سارة نظارتها فارغة -

وقد بدا في آنذاك ان الملل لم يعترف به احد كتيب المشكلة الصحية في
الدا المعاصر ، وكخطير يهدد ، وفي التكتل على الأقل ، عندما في حين انه في
الروايات الروسية كانت الشخصيات نفسها أمتعنا من جراء الملل ، وهناك
سمة في رواية شكوفت : شطاط الغاية ، نقول :

وذلك تم تنفيذه طعم الملل الحقيقي ابتداءً بإسديتي ، فبعدما نشأت
ببطءها في الصرب ، عانت الحقيقة ، فبالاعتماد على الوصف ، وكاد
رأسه يشق بعد حلقه سحر ، والتي لا تدرك يوم جلت في عربة حقلية ،
فد ، وكان الخليل كاشكتاري معنا أيضاً ، كان كل موسم تحديثاً من قد
استعد منذ زمن طويل ، لا مكان تنعّب إليه ، لا شيء ، فبعد ، لا رغبة لنا في
التبريد ، - ولقد بدوي ، تدوي ال حداد تضع الواحد منا إصبعه في الثقب ،
جائسة ، في بوية ، كل ما نعلم في الأثر ، هو نحدوي في ، ولأفبه ، هو
في والافيه ، اننا نعلم ولا ندري لم نقول بذلك ، ونفطسي صاعته ، وانت
نريد انم ماذا أخرى ، ونظال لحدائق ، فبعداً رب دون بيت ، وويل

سيفه ويهجم عليّ . يا ابن الحرام ! وأنا طبعاً أسحب سيفي أيضاً - وإلاّ يقتلني - وبدأ القتال : شيك شاك ، شيك شاك ، شيك شاك ... وبصعوبة عظيمة انفصلنا عن بعضنا . لقد خرجت سليماً ، غير انه حتى يومنا هذا لا يزال الكابتن كاشيكيتاري يسير وفي وجهه ندبة . أفلا ترى الى أي حد يصل القائط الملل ؟ .

وعندما يفكر المرء في هذا النوع من الملل ثم في شدة معنى المعاناة ، وفي الشعور بأن الأرض كلها من جواهر ، وامكانيات الحياة غير المحدودة - فانه يكون من المستحيل عليه ألا يشعر بأن الملل لغز عجيب كالسرطان او الموت الاسود : واحد من أشد آفات الروح البشرية غموضاً . هذا ما يدفع ستافروجن الى اغتصاب الفتاة ، واخيراً الى الانتحار .. لقد اصبح الملل نوعاً من عسر الحضم الذي يهدد بشمم كامل النظام البشري ، وتحويل الانسان الى 'فطر' .

كان القرن التاسع عشر يعرف شيئاً عن هذا فيه باريون وليوموتوف وبوشكين ومبارزاتهم ، وشلي الذي يبحر وسط العاصفة ، ولينو وهولدرلين اللذان ماتا مجنونين ، وكليبت الذي قتل عشيقته ثم قتل نفسه ، وستيفر الذي حزن حلقومه ، وبيدو الذي سمم نفسه بحشيشة الكورار ، وفان كوخ الذي صلم أذنه وأطلق على نفسه النار في بطنه .. ان كل انواع هذه اللوعة العقلية والانتصار كان مرتبطاً بما أحسب أنا ان أحبه « مشكلة يومبارد » . وكان ألين يومبارد هو ذلك السيد الفرنسي الذي يأسر الثبات ان الانسان يستطيع عبور الاطلنطي في قارب من مطاط . وهو يقتات بالبلانكتون وما يعصره مما يصطاده من السمك . وفي منتصف الطريق ، وقع صاحبنا في غلطة ، إذ قبل دعوة للعود الى ظهر سفينة كانت عابرة عن قرب وتناول وجبة دسمة على مائدة ربانها . فكادت تقتله . لأنه حين عاد الى كل البلانكتون والسمك المدفوق في اليوم التالي لم تتقبل معدته ، فأغذه القيء عدة ايام قبل ان تقتاد معدته على غذائه السابق ، من جديد . والوجود الانساني كل يوم ، هو فضيحة

ولا تكتون وسمك مدقوق ، وقد عانى الرومانطيقون الشدة الاعظم من تثبيت التجربة ، فأولاً واخيراً لم تتقبل معدتهم الحياة اليومية .

لكن بأس هؤلاء الرومانطيقين يبين انهم كانوا يعون ان جزءاً من مشكلتهم هو اندمام التحكم في النفس ، الملل . لقد سمعوا وراء الأكمة مثلاً أمسك رامسا اريشنا السيف في معبد كالي . وما هو الكابتن شتوفر بخير أيلي في قصة « هارت وريك هاوس Heart brake House » فيقول : « انت تقتنص عن زوج تري . حين كنت انا في عرك كنت افتش عن الشدايد ، الحطير ، الرعب والموت ، ثما اشعر بالحياة بشدة اعظم .. »

وهذا هو السبب الذي جعل الرومانطيقين يقتضون عن العنف . ولقد لاحظ فان كوخ بعزم وتصميم ملحوظ .

في سنة ١٩٦٥ شاهدت معرضاً لرسمه في متحف امستردام ، وكان من المدخل حقاً ان أرى الطريق الذي سلكه العقل في نضاله لينبذ الضيق . هناك برزت القناسة والظلام في الرسوم المبكرة ، ثم شدة الرؤيا في الرسوم التي رسمها في يوريفاج ، أثناء عيشه كراهي ابرشية بين عمال المناجم البلجيكيين وتحملته عن طعامه والباسه . وتمثل الضوء والهواء في رسوم مرحلة مونتيارتو . فيما سيطر اليأس والصراع في مرحلة آربي - حين حاول ان يقطع أذنه ويقتل حورعين . واخيراً تجلّت كثافة الرؤيا المتناوبة مع الكآبة الفظيمة أثناء المرحلة الاخيرة من حياته في مأوى الأمراض العقلية . بيد ان ما كان واضحاً دائماً هو أنه قد استطاع في آخر الأهر ان يكتب قدرة خاصة على توليد « تثبيت المعاناة » عن طريق الجهود العقلي . وهذا واضح جداً من لوحاته : « طريق اشجار الكينا » ، « الليلة ذات النجوم » ، « حفل من السناجب المصراة » . كانت مشكلته الرئيسية هي ان سنوات الحيرة والقلق قد حولت عقله الى مستنقع آس من التشاؤم الى درجة ان اصبحت هذه التشاؤم المولدة ليست أكثر من قنرات تنفّس له . كان ما يحتاجه فان كوخ هو ذلك النوع من

الفهم لظاهرة تثبيت الوعي (التي جهدت في شرحها حتى الآن) . ويبدو أنه كان يتبع نوعاً من سياسة : توقف ، ثم تابع السير .. مثل قيادة سيارة ذات محرك قوي جداً بأقصى سرعة ، ثم الدعس على القراميل كلما بلغت السيارة سرعة مئة ميل في الساعة . وخلاصة الأمر : كان الجهل وحده هو الذي سطم حياته .

كان اكتشافي فان كوخ - وأنا في حوالي السابعة عشرة من العمر - نوعاً من نقطة انعطاف لدي . فالذي بدأت أفهمه لم يكن ظاهرة لحظات التوتر ، بل أهم من ذلك ، كان ظاهرة لحظات الملل . نحن نعلم أننا نستطيع استدعاء الطاقات عند حدوث طارئ ، ولكننا نعلم أيضاً أننا نستطيع استدعاء الطاقات من اللاوعي في ظل ظروف عادية . فحين أعرف أن عليّ أن أقطع ثلاثمائة ميل بسيارتي غداً ، فأنني أقوم بعمل ذهني لتتركيز قواي ، تماماً مثل ما أقبل حين أذهب إلى البنك لأسحب مصروف العطلة . ولو أن الحياة سارت بشكل هادئ ، وغير مثير ، ثم نشأت مشكلة مزعجة حقاً ، فأنني أميل للاعتماد عليها ، فأقول : آوه ، كلا ، ورفض استدعاء الطاقة الضرورية لمعالجتها . إنني مثل بغيل شحيح يدعي الفقر ، فانا أشكو من أنه لا قدرة لديّ على معالجة هذه الأزمة ، وأنني مرهق ، ومهدود الخلل من قبل ... أنت ما أقوله إذ ذاك في الواقع ، هو : « هذا لا يساوي العمل » . ونحن من أجل أن نتحكم ما إذا كان شيء ما يساوي عمله أم لا ، تجري تقسيماً . أي أن هناك عملية اختيار واعية بشأنه . فإذا كنت في حالة من الملل ، يكون وعيي ضعيفاً ، وشبكي ، صغيرة المساحة .

هذا ونحن نبذل الطاقة على نفس المبدأ الذي يسير عليه رجل الأعمال حين يبذل رأسماله ، أي على أمل المردود . دعنا نفرض أنني أجلس على كرسي ، شجرة أو شئاً . لقد ألتفت من يدي كتاباً وجدته متعباً . والحجرة فاسدة الهواء ، وفي الخارج برد قارس ، بحيث لو قنعت نافذة لأصبحت الحجرة

بادرة جداً . لاحظ أنني أقيّم الموقف بحساب المردود ، الممكن . كذلك ها هي النار في الموقد ضعيفة وأنا أجلس لأنظر إلى قفة الفحم . إنها فارغة . وهذا يعني أن عليّ أن أخرج . كنت أرغب في بذل مجهود لأخذ القفة وتلقيح الموقد بالفحم إلا أن خروجي لجلب الفحم ... هذا شيء متعب جداً . فالأمر لا يساوي ذلك حقيقة .

إنني أحاول تأكيد الطريقة التي تتضمن فيها المواقف إجراء تقييمات - حوسلة لما يحس أن يفعل .

أما الآن فلنفرض أن سبب عدم إعادة ملء قفة الفحم هو معرفتي أن مستودع الفحم فارغ تقريباً ، بحيث أنني إذا أشعلت الموقد الآن ، قلن استطيع إشعاله في المساء . هذا عامل سلبي آخر يكون عليّ أن أخذه في اعتياري ، وهو يزيد من شعوري أن أشعال الموقد الآن هو فعلاً لا يستحق العناء . ولكن .. في هذه اللحظة أسمع صوت سيارة تغل في الحارج ، لقد وصل بائع الفحم ، وبعد عشر دقائق ، تراني أخرج إلى مستودع الفحم بحماسة أكيدة . لماذا ؟ ما هو الفرق بين الموقفين اللذين لخصتهما آنفاً ؟

في الموقف الأول « ربما كان مستودع الفحم مليئاً ، غير أنني بحسب ملي ظللت أشعر بأن الأمر لا يستحق بذل مجهود لجلب المزيد من الفحم . وفي الموقف الثاني كان هناك دافع سلبي - هو خشية عدم وجود فحم كافٍ - لذلك كانت هناك قلق في عقلي . وحين وصل بائع الفحم اختفى ذلك القلق ، فباتت تثبيت التجربة الناشئة يكفي لإكساب هدف إلى جلب الفحم .

والنقطة الجديدة بالملاحظة هنا ، هي أنه في الموقف السابق - حيناً أصابني الملل بالشلل عن العمل - كان حكمي على الموقف يبدو حكماً دقيقاً حادلاً . إذ أقول : « نعم » ، أنا أدري أن هناك الكثير من الفحم ، لكن الغرفة فاسدة الهواء ، ولا أريد الاستمرار في القراءة ، فأنا تعب ومتعب . وحين أنظر إلى داخل من أجل أي دافع إيجابي ، لا أراي أبداً شيئاً ...

ويظهر لي ان هذا تقيع فيه إنصاف وفيه دقة ، في قطاق الموقف الذي خصته . وهذا يشبه تماماً ذلك التراخي الذي تشهده لدن شخصيات مسرح بيكيت والذي يبدو معقولاً تماماً ضمن الموقف الذي يخلفه لها بيكيت . والمغالطة هنا ، بطبيعة الحال ، هي أن المرء يتقبل شبكة صغيرة جداً من علاقة الوعي كما لو أنها معيار دائم ، أي نوع من المطلق . فإنا حين أنفحص الموقف من أجل تقييمه ، يكون الشيء الذي لا أهم بالتدقيق فيه هو درجة «علاقته» وعيبي . فإنا أسألهم ان ليس الوعي إلا الوعي أولاً واخيراً ، وان التسمية ، على التأكيد ، تريك التفرقة بالضبط كما يفعل الصباح الكهربائي أو اشعة الشمس الساطعة ... وهذه هي نقطة المغالطة والخطأ . فالواقع غير ذلك . والشيء الذي قشلت في فهمه هو انني أمتلك «عضلة رافعة» أو عتلة لزيادة حجم شبكة وعيبي .

فكثرت لحظة من الوقت في هذا العمل الذهني ، «أي كونك مهتماً» . ان الدكتور واطسن يجلس في أريكته في شارع بيكر بعد ظهر يوم بليد من أيام الشتاء . لقد فرغ لتوء من قراءة جريدة التايمز ، وهو يشعر بالضجر ويقول بغتور - دون ان يكون مهتماً حقيقة : «لقد مات اللورد أستون باهولز» هل سبق لك ان قابلته؟ «فبرقع هولز رأسه ويقول : «الواقع قعم يا واطسون» وكان ذلك بخصوص إحدى أعرب وأرهب إحدى قضايائي في عملي كله . أبسرك ان أوروبا لك ؟ كان ذلك في سنة ١٨٨١ ، نفس السنة التي جنت فيها من اوكسفورد ، واستأجرت مسكناً لي خلف المتحف البريطاني ... ، وفجأة يصبح واطسن كله أذاناً صاغية . لقد مال الى الامام وعلى فمه بسمة السرور التي يفتر عن مثلها الاطفال حين نقول : «كان بإمكانك في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ...»

ما الذي فعله واطسن ؟ نحن نقول : لقد أصبح مهتماً ، وعلى الفور يتضح عدم الدقة في عبارتنا هذه . إنها تضفي عليها السلبية . إذن دعنا نقول : ان شيئاً

ما قد استحوذت على اهتمامه . وهذا بدوره غير دقيق . فالواقع ان اهتمام واطسن قد توفز وانقض كانهضاض الصقر على أرنب ، فمخالبه تنفوس في كل كلمة يتفوه بها هولز . إن هناك شيئاً ما ، بتركيز ، فجأة .. هناك انطلاق .

ما الذي كان سيحدث لو حاول «واطسون أن يقوم بهذا التركيز دون هدف» بل بمجرد التدقيق في الموقد ؟

ان هذا يعتمد في الواقع على مدى ملته آنذاك . فإذا كان ملته قليلاً أمكنه هو ان يخلق وضعة من السرور ، والثور ، أما اذا كان شديد الملل فلن يحدث شيء . وهذا يبدو واضحاً جداً . قلبي الخالب أن تمسك شيئاً ما ، والقيام «بالاهتمام» يتطلب هدفاً يركز عليه .

والآن ، تكشف لحظة التأمل الكون على انه 'مفعم بإمكانات غير محدودة' . مناسبات لا حصر لها للاهتمام . فحين طلق ديسك مسدس «غرين» على حجرة الاطلاق الفارغة ، وحين أوقفت أجراس عيد الفصح محاولة فاوست الانتحار نشأ ادراك منافع للمقل لا يصدق . وعندما تزداد علاقة الوعي ، فإن العالم نفسه يتبدى مليئاً بالإمكانات . وبعبارة أخرى : ان الامكانيات متوفرة فيه من قبل ، وانما القيام بالتركيز ، أي بزيادة العلاقة ، هو الذي يكتشف ويبدى . إن عادة السلبية لدينا تعني اننا نميل الى عمل الأشياء من الخلف الى الامام - وأنتا تفكر بصورة مقفولة . نحن نعاني الملل ، ونحن نسمي وراء دافع لتركيز اهتمامنا : «أبسرك ان اروي لك شيئاً عنها يا واطسون ؟» . وهذه الطريقة في التفكير طريقة ممتدة اذا كنت أحاول تطوير قدرة فان كنوع على تثبيت الرؤيا . إذ ان هذا يعتمد على الاعتراف بأنه : اذا فتح المرء - حواسه بقدر كاف - فان الرؤيا تأتي .

لأعود الى أبحاثي الخاصة في الموضوع . كانت مني عرافتي مشلولة بالملل والشعور بالمعم التام . وقد زاد في ذلك انني عدلت في وظائف مكتسبة متتابعة ، حتى أن محاولاتي «لإعطاء عقلي» كانت تتعطل دائماً بفعل المنظر المكتسب الدائم

الذي ترك الأسطوانة تدور في مكانها القديم . ولقد قضيت فترة قصيرة من الخدمة العسكرية ، لكنها جاءت ملة جداً ، وإن كان فيها حركة كافية وتغيير في المنظر جعلني أحيي بوضوح ان المشكلة هي : الرباط ، المروحتان اللتان تملآن بتعاطف . فإن لم أود ان يتدخل الجهود العقلي ، وجب علي أن أفتش عن مواقف لا تستطيع العادة فيها ان تتطور - تماماً مثلما فعلت فان كوخ . وانطلاقاً من هذه الفكرة ، أصبحت جوالاً لمدة سنة تقريباً ، كنت اناءها الجول هنا وهناك ، اعود الى البيت من وقت لآخر ، واعمل لفترات قصيرة في جميع أنواع الأعمال الشاقة - في المزارع ، وورشات التعمير ، وحتى في أرض المرض . وقد تركت ذلك نفس النتيجة التي قدرتها سلفاً ، وهي ان : التخلي عن الروتين ، أي عن الانزعاج الدائم الذي حجز منع الإرادة عن الاسترخاء - قد سهّل علي تركيز و الآفاق البعيدة ، بصورة أكثر ثباتاً . لقد ابقى عنصر الأزمة اللطيف في مثل هذا الجو عقلي في حال من التوتر ، فلم تعد لحظات التفتت الموقنة شيئاً مقلقاً ، من شأنه ان يولد تثبيت المعاناة كان من المهم ألا أغوص في حالة شروء : أي انسياق كره "هي" مع الإرادة وهي مركزة على مكونات اللحظة الآنية . ولم يكن هنالك أي خطر من وقوع ذلك ، لأن اللذة الناشئة من تثبيت المعاناة كانت من الشدة بحيث جعلت عقلي يحاول على الدوام ان يفلز القنبوة بين نظرة العين الدودية والاخرى المصفورية .

ولاحظت شيئاً يبدو واضحاً تماماً عند كل من درس الأسرار والطبوس ، وإن بدا محيراً للكثير من الأشخاص الأذكى . وهو ان تثبيت المعاناة كان هو نفسه على الدوام ، ولم يحدث أي تغير في طبيعته أبداً . كان مثل الصعود الى قمة برج والتطلع الى نفس المناظر من هناك . نعم قد تختلف المناظر من يوم الى يوم ، حسب كون الطبيعة مشمسة أو ماطرة ، ولكنها في العين نفس المناظر . ولم تكن هذه التجارب صوفية ، بمعنى كونها رؤيا لله . كلا ، فالذي أدركه ، إلا ان كان شيئاً سبق لي ان عرفته نظرياً ، لكنه كان الآن ، ادراكاً ، لا

ومعرفة . كان هناك ترايد في معرفة آلية الوعي ، في الغرضيات والعادات التي تشد معظم الناس الى حياة محصورة ضمن نظرة دودية ، وكان هناك أيضاً معرفة مقولة بأنني لن اقبل هذه النظرة الدودية من جديد على انها الحقيقة . وبدأت لي مسرحيات بيكيت ورواياته على بعض الصحف ، وكأنها تقوم على صراح تقليد مدروسة يضخم خطأ . لقد ظلت معظم المشاكل الميتافيزيقية معنية : مشكلة الموت ، مشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الوجود والعدم . لكنه كان من المستحيل الشك في ان هذا النفاذ أكثر صدقاً من النظرة الدودية . لم يكن هنالك اية إمكانية للمقارنة بينها ، فالفرق شاسع وكبير .

كذلك اتضح لي انني في لحظات النفاذ هذه ، انما سلكت الخطوة المنطقية التالية في تطور الانسان وارتقائه . وأظن ان المعنى المهدد الذي بسطته آنفاً قد بات واضحاً تماماً . فليست مشكلتنا الأساسية سوى هذه العادة ، عادة "تقييد" المواقف دقيقة فديقة ، ثم الحكم في ما الذي يحسن ان يفعل ، . ولا يلحق هذا بنا أي أذى لفترات قصيرة ، وبخاصة اذا ما ظلت الحقائق الخطيرة تدخل بحجرة العقل على ان تراجع احكامه الضيقة ، كأن يطلق اسم الارهاق ، على كسله . من باب خداع نفسه . أما اذا استمر ذلك لفترة اطول مما ينبغي - وهو ما يفعله معظم الناس طوال حياتهم - فإنه يؤدي الى تشوش عقلي مطرد وخمول زائد .

والآن .. دعنا نرجع الى تشبيه سابق : لن هم كثيراً اذ ما سمع في المكتبة بعض دزيبات من الكتب ان تظل على الطاولة : فإن عمل ساعة واحدة يكفي لأعادتها الى امكانتها الصحيحة . اما اذا تركت كتب متنوعة تتكدس فوق بعضها لمدة سنوات ، فإن المكتبة ستغدو مشوشة جداً ويعجز عن تسهيلها أي رجل تفرد . (هذه هي النقطة التي يحاجم منها الناس الاطباء النفسانيين ،) واسوأ من هذا انه كلما زاد التشوش في المكان زاد شعور المرء بأنه لا فائدة

من عمل شيء . وهنا تواجهنا حلقة شريرة ، أو سلم حلزوني - حيث تؤدي القوضى الى ارهاق الارادة ، ويؤدي ارهاق الارادة الى قوضى اكثر .

لقد تسنى لي اثناء الاربعة او الخمس سنوات التي قضيتها الجوال دون استقرار ، مركزاً على « الاقلاق البعيدة » ، ان طورت تلك الحيلة الذهنية ، حيلة اقضاء النظرة الدودية الضيقة . ولم يقع مثل ذلك لغان كوخ . اذ لم يخضع لأي تحليل منطقي ، ولذلك لم يستطع المسكين ان يتأكد ، وهو يتذكر تجاربه فيما بعد ، بما اذا كانت تلك المعاناة مجرد فقيرت في عاطفته دون دلالة موضوعية . ثم انني اعتدت على فكرة ان النفاذ لا علاقة له بالمعاطفة - فالمنظر تظل إياها على الدوام - وعند ذلك كف هذا الشك عن ان يكون عاملاً مهماً .

لم تكن رؤياي هذه اثناء فترة « تجوالي » شيئاً كالقدرة ، او الرعدة الجنسية ، فهي عتيفة قصيرة عابرة .. كلا ، لقد ولدت في على الدوام حساً قوياً أنني لا زلت في البداية . ثم واجهني المشكلة الثانية . وكانت هذه المشكلة ان ارسم خريطة للمنظر ، كما أشرح آلية الوعي والطريقة التي تستطيع بها ابعاد المرء الى تثبيت المعاناة أو تؤدي به الى مرض جثون العظمى . وقد اثبت ذلك انه اكثر صعوبة مما قدرت ، لأن علم النفس العادي ، من ذلك الضرب الذي انشأ فرويد ويونج ، اثبت عدم جدواه . نعم ، لقد قدمت الوجودية نقطة انطلاق افضل ، لكن هذا بدوره يجبرني بنفس الصعوبة ، وذلك لأن عمالقة هذا المذهب - كيركجارد ، وهيديجار ، وسارتر ، وكامو - كانوا معقدين يفعلون الشاؤم و « المعاطفة السلبية » - قدر تمعد بيكيت . ومن ثم هذا لي رفض العالم عند سارتر غير قابل للادراك كالرفض عند غرامام غرين ، أي مجردة أماراة على المعجز عن التفكير بوضوح . فهو يظل يخالط ما بين الوعي كمفهوم عام ووعي للشخصية . وبالتالي نجد سيمون دي بوفوار تكتب في « بيروس وسينياس » ما يلي : « انا انظر الى نفسي عبثاً في المرأة » واسرد على نفسي قصتي أنا ، ولا استطيع ان اقيم نفسي كموضوع كامل ،

وأعاني في ذاتي الفراغ الذي هو أنا ، فأحس بانني لست موجودة ، وتصور انها بذلك تصف خاصية عامة للوعي « ككل » بدلاً من وصفها « الوعي الفردي » ، السطحي المادي . وطالما يطلع المرء على مجلدات الانسة دي بوفوار في سيرتها الشخصية ، أو على « كلمات » سارتر ، يسهل عليه ان يرى بالضبط سبب وقوعها في هذا الخطأ الكبير ، وهو ان أياً منها كان خلوها من قدرة المعاناة الشعرية - تأكيد الوعي - التي كانت توافي ورحزوبوت بصورة غفوية .

والخاصية الشكوى الذي يتصف بها تثبيت الوعي - والفرض ان بإمكان المرء ان يسميه انهيار الوعي - هي انه يبدو مقنعاً تماماً لصاحبه حين يكون فيه « شأن كذاب حاد الذكاء يستطيع ان يحسب حساب كل شيء بقياس ذلك الشيء نفسه . لقد اخترع ألدوس هاكسلي عبارة رائعة تماماً عن الدين حين قال : إنه اضيق مقولة تعمل - أي ما تستطيع ان تجزم به منه على التشديد دون الدخول في « الايمان » أو « التفكير » . حسناً ، إن اضيق مقولة تصلح ل « انهيار الوعي » هي ان العالم حقيقي وثابت ودائم ، واننا نحن « لستنا حقيقيين جداً ولستنا دائمين جداً » . ولإحدى اكثر المحاولات إقناعاً في الادب هو كتاب ويلز: العقل عند آخر حدوده « ذلك العمل العظيم الذي صور فيه ويلز ان العالم أخذ في الانهيار . »

وفي هذه النقطة ، يبدو من المناسب لبقاء سؤال « ماذا عن الموت ؟ » على لدى هذه الفلسفة المتفائلة الضيقة في أساسها ما تقوله عن هذه المشكلة الكبرى ؟

« إذا كان الموت شيئاً ، فلا حق لها بالتأكد في ان تنهم أياً من سارتر ، وورنر ، وبيكيت والآخرين . يكونهم قصيري النظر ؟ »
ليس الأمر على هذه العذرة . ومنع أنني لا أؤمن ان مسألة الموت خارجة عن نطاق الحلول الانسانية . فليس لها صلة خاصة بالوضع في هذه الرحلة على

كل حال . لنفرض اني كنت معتمد بناء ، فأقول : اظن انه تلزم في سنتان تقريباً لإقامة بناء مؤلف من ثلاثين طابقاً ، فيجيب أحدهم : « آه كلا ، لأنك معرض للموت في أية لحظة » ، أفليس هذا بكل وضوح هو منطق هدم الاطمئنان . ان ما أريد قوله هنا هو ان غلطة الانسان الكبرى تكمن في اعتقاده ان « بقطة الحياة الطبيعية » « الأنا » هي ادراكه ، - حسب عبارة هوسبرل ، « الأمر ليس كذلك » فالفهم العادي لهذه الفكرة يتضمن مناقلة واحدة على الأقل ، وهي ان « الادراك » عمل سلمي ، شأنه شأن النوم .

ولقد حاولت ان ابين ان هذه المناقلة قد نشأت عن كفاءة رابطتنا الانساني . ويمكن مقارنة هذا الرابط مع محاسب ممتاز للضرائب ، انه يستولي على نفودك كلها بكفاءة قبل ان تتسلبها أنت ، فيحسم الضريبة المستحقة عليك ، حتى لا تبقى لديك أية قواتير عن الضرائب . وعندما يذكر الناس الضريبة ، تقول انت بكل صدق ، لم ادفع أي ضريبة في حياتي ابداً . والحقيقة الواضحة هي انك غيبي اكثر مما ينبغي لكي تدرك مصلحتك الخاصة . وعلى كل حال ، فإن محاسب ضرائبك الخفي يعتمد بالكلية عليك . وإذا توقفت عن كسب المال ، فلن يكون قادراً على موازرتك واسنادك . وهذا صحيح تماماً في حال الرابط . فالطاقة التي تغذي ادراكك الحسي اليومي تتبع « منك » . وكذلك تلك « العلاوات » من الوعي المزدوج ، والتي تقاوتك بسرور هو نفس سرورك عند اجراء حسم الضريبة لصالحك . ان ما متطوره البشرية بصورة بطيئة ، فيما نحن نصدع سلم الارتقاء ، هو تعميق الوعي بمعاملات الرابط هذه ، كما يخفتني هنصر الحظ من تقلبات الوعي ، صعداً وهبوطاً . وبالتالي فان مشكلة المسوت نفسها متصعبة حين مدى معرفتنا الذاتية - إذ ان أي طبيب سوف يؤكد ان صحة الجسد تعتمد « بطريقة غريبة نوعاً ما » على العقل . وفي هذه المرحلة ، هذا كل ما يمكن قوله .

واليك ملخص القول كله . ان جميع التغيرات المهمة تشمل على فترة ركود

فترة من الراحة . فعندما يتحول بلد متأخر من الزراعة الى الصناعة ، فان النتيجة الفورية لذلك هي البؤس والجوع للعامل الزراعيين . والجنس البشري في طريقه نحو طور جديد من الارتقاء . قد سار بخطوات متسارعة منتظمة ، وما هي النهاية تلوح عن قريب . لقد تحلى الانسان بطريقة مدروسة عن الثراء الدافئ لوعيه الحيواني ، من أجل شيء اكثر كآبة وصعوبة بالكلية . وهو لم يفعل ذلك حامداً وعن تصميم ، بل على شكل قفزات قصيرة ، رافقها الكثير من التراجعات . ان محاولته قهر الطبيعة وتحسين وضعه فيها جعلت حياته معقدة الى حد كبير ، حتى ان العبارة العتيقة « هبة الحياة » بدأت تأخذ ظلالاً تهكمية في المعنى . لم يعد الكسل واللين ميزات يمكن للقوة الكامنة خلف التطور ان تحتسبها . ان ناس القرن الواحد والعشرين سيولدون في عالم منفر بنبيض ، مدينة هائلة ، انعزالية ، لا قلب لها ، وعالية المكننة . سيجده العبارة هالماً خيفاً ، لأنه سيبدو مجهولاً وشامداً لا مكان فيه للفورية . وستكون الطرق الى اللعبة فيه معقدة جداً ، ولكنها تستشمل على قدر غير مشجع من التخصص ، ومن التكيف مع متطلبات التنظيم الجماعي . وطالما ان العبارة بطبيعتهم يكرهون العمل وفق هذه المتطلبات ، فانه يبدو ان النزعة الحالية للمقاومة السلبية سوف تزايد ، فيما هم ينفثون صرخات الاشتزاز على الساعة الاضطراب التي تشدهم اليها بمنف . ومن شأن هذا ان يجعل الأشياء اكثر سوءاً فقط ، إذ لا شيء يقضي على الارادة اسرع من الاقتناع بلا جدواها . ويبدو ذلك مثل حلقة مفرقة . وهناك جميع الأسباب التي تدعو لأن نفترض ان الانسانية قد اختارت طريقاً ذاتية التدمير نحو السيطرة ، وان الأشياء مقدر لها ان تزيد سوءاً ، ان ان يتفجر الكون بالبأس يجعله . ونعود نحن الى البربرية القوضوية غير المبدية .

لأجل ذلك أصبح من المهم جداً ان نعي ما يحدث الآن . فالوعي البشري ظل يعيش على نصف تخصصات من الغذاء لمدة طويلة الآن ، انما بأحاسيس ذي

أهمية ، وما ذلك إلا باختبارنا نحن .. مثل رجل قد يصوم علة يخفف من وزنه ، أو ليفر المال لتمويل أحد المشروعات . وقد حانت المرحلة التي أصبح بتدورها فيها أن نقوم بأول عملية حصاد . لأننا لم نتغل البتة عن وفاء وبراء الوعي الحيواني . لقد بدأنا نظور طرفاً متعكناً بها من ذيل الثمرة دون اشواكها : الكسل ، وعدم الكفاءة ، وفقدان الهدف . فاخترتنا الهدف ، وقطبنا الهبوط المقاجىء في ضغط الوعي الذي رافقه . لقد وجد الشرق دائماً سهولة أكثر من الغرب في أحرار النشوة ، لأن المزاج الشرقي يميل إلى أن يكون أقل تصميماً وعزماً (مع أنه من الممكن أن لا يظل هذا صحيحاً في المستقبل) ، ولكن وحتى الآن ، كانت هذه هي المادة التي تتحكم في بقاء الإنسان : الهدف وشد الحزام ، أو السعادة والانحراف .

ولكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة ، يجعلنا نرى أنه ليس من الضروري أن يكون المرء كذلك . لقد تركنا تحديد الهدف إلى الرابط ، لأنه كان من الضروري للوعي أن يتوفر : كان علينا أن نستخدمه في المشاكل الفورية . وما قد حان الوقت الآن عندما لم يعد صحيحاً أن بتدور الاستراحة والاسترخاء ، فيجب فك السرج عن الحصان - بل بات فعل ذلك قضية ملحة . أن التعقيد الجديد لمديتنا يتطلب شكلاً أكثر ترويضاً ، وغصناً من الوعي . فالطاقة الشبيهة القديمة يجب أن تتحول إلى معرفة بالذات ، إلى محاولة إثارة ملكة الرابط ، والفوز بالسيطرة الواعية على موارد طاقته الهائلة .

وهنا يتوجب علي أن أؤكد مجدداً ما قلته في البدء : أننا نملك موارد هائلة من الطاقة ليس التشاؤم بخصوصها غير متفائلة مضحكة . والصيغون القدماء الثلاثة مرحون في نظر بيتس لأنهم يملون . لقد اقتحموا ستر المعرفة ، لقد انتهى الشك لديهم - فلا يشكون مثل قاروس - في أنه يمكن لتلك المعرفة أن تقضي علينا ، بكشفها أفقاً جديدة من اللاجودى ، واستحالة معرفة أي شيء على الإطلاق في النهاية . لقد دفعوا بالمعرفة إلى مدى أبعد :

وما يطمونه الآن يحدون فيه أضياعهم المطلق .

ذلك هو السبب الذي جعل « عيونهم الجميلة ، المتألقة ، دائمة البهجة والحيوية » . لذا أؤمن أنا أن هذه هي اللحظة العvisية في التطور الانساني ؟ لماذا لا يكون ذلك في سنة الفين أو سنة خمسة وعشرين ألفاً ؟

هناك صبيان .. وقد سبق وناقشت أولها : وهو أننا قادرون على اختيار الوقت لكي نحول العقل الباحث الذي شهد القرن الذري وبنى الصاروخ القمري كي يباشر اكتشاف السوالم الداخلية للإنسان . وقد حان الوقت المناحب لهذا الاختيار - حيث أن الفراغ الموجود في الوقت الحاضر لدى معظم الناس هو أكبر من أي وقت مثله مضى في التاريخ .

كذلك أراني أوقن أيضاً أن القوى الدافعية في التاريخ تدقنا بدورها نحو لحظة الاختيار . لقد ظل الإنسان يعاني تجارب « صوفية » منذ قبل تدوين التاريخ . ولكنها كانت مقصورة على عدد قليل جداً من الناس . وفي القرن التاسع عشر ، اكتشفنا فبعاة ما يمكن تسميته التوق الجماعي للتجربة الصوفية - أي رفض متطلبات الحياة اليومية بغية نوع اكتف من التجربة الروحية . أن الرومانسية هي التعبير عن رغبة غريزية عميقة لحياة العقل ، ونحن لا زلنا في منتصف المرحلة هذه . أن معدة الرومانسي ترفض الوجود اليومي مثلاً رفضت معدة بوعبارد السمك المهروس ، ولكن هذا لم يكن يملك فكرة واضحة عن بديل له . ومثل مثل واغتر « يؤمن الرومانسي أن عالم العقل برفكار على « الحبال » ، وأن رفض « الحياة » هو نفس الشيء . كاختيار الموت ، لقد فشل في استيعاب أن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي لكفة « حياة » عليه معنيان متيزان - وذلك بخلاف الحيوان حيث « الحياة » عنده هي ما وراء « عندما يفتح عينيه في الصباح » ، لا أكثر . ولكن وحتى الإنسان الجامع صعباً - دعنا نقول « صبي قروي في طريقه لمشاهدة مباراة كأس نهائية في لندن - يمكنه القول « آه ، يا ولد » هذه هي الحياة ! » وهو يعني أنه قد أدرك

فجأة ان « الحياة » تعني شيئاً اكبر من حياته الفردية . فالمخلوقات البشرية هي المخلوقات الوحيدة التي تتمتع ببعض القدرة على ان تعي « الحياة » بهذا القدر الاكبر من الاحساس . وهذا هو الهدف من تطورتنا ، والسبب الذي جعلنا نرفض و نقره ، الحيوان مع الطبيعة . اننا قادرون - نظرياً - على ان تعيش « حياة » باحساس أرحب . واما المشكلة فهي ان عادتنا تقف حائل دون ذلك . تصور جندياً من جيش نابليون ، عائداً من حملة روسيا الى قريته الصغيرة حيث لا شيء يحدث هناك ابداً . أما تراه يتبين بوضوح ان هؤلاء الناس يضيعون حياتهم بهذه الطريقة الضيقة من العيش ؟ فهو يعلم ان « الحياة » اكبر ، ولكنه اذا بقي في القرية ستة أشهر ، فينسى هو ايضاً حياة الحدود ، ويدع احساساته تتضاءل فتتخسر ضمن احاديث القرية . فالمشكلة اذن هي ان علينا ان نوسع العقل الى « أبعد من الفورية » ، وان علّتنا الرئيسية هي حاجتنا الى وقوع أزمة أو شقاء لكي نفعل ذلك . ومع هذا فاننا نمتلك قوة لم نمتلكها أي حيوان آخر - وهذه القوة تسمى ملكة الخيال . وليست غايتها - كما سبق ولاحظت - ان تسمح للناس ان يعيشوا في « عالم من الخيال » ، بل ان تمكنهم من توجيه العقل نحو اوسع معنى ممكن لـ « الحياة » .

وفي القرن التاسع عشر « تعاظم الشعور بذلك بين أوساط الطبقات العليا من الناس حتى برز اهتمامهم باحساس ضيق الحياة هذا . وفي القرن العشرين ، اصبح هذا الرفض الكبري لـ « الحياة » أقوى . ويمثل واغفر وتيسون خريقاً ، اما كافكا وبيكيت فيمثلان شتاءً قارساً ، كثيباً . ومن المستحيل على الرقص ان يذهب ابعد من ذلك ، فعلى نقطة التحول ان نجري » .

يمثل كافكا وبيكيت اقصى درجات الخواء ورفض الحياة . وهناك في مكان آخر ، تم ظهور شكل اكثر ثباتاً من اشكال الرومانسية . ففي رواية « في الصخر » يعيد اليوت المقطع : « اجعل ارادتلك مثالية » . واما بروت وهيرمان هيس فيبيان ان المشكلة الاساسية هي الشدة المتدنية المستوى في

الوعي اليومي ، والتي ترتفع بين الفينة والفينة فقط ، الى وهي ذاتي كثيف . ويمكن تفسير محاولة بروت استعادة سيطرته على ماضيه باعتبارها محاولة لإقناع وعيه أن عليه ان يتوقف عن السير على غير هدى ، وان « يدرك » ان الكثافة قد أعطيت الى اللحظة الحاضرة من قبل تلك الرؤيا الهدف والمعنى الذي يمكن ادراكه في ومضة البرق لتجربة الرعدة . ويقول اكل بلبلية : « العيش ؟ بمقدور خدمنا ان يوفروا علينا ذلك » . اما اليوت فهو اكثر وثوقاً عندما يسأل : « اين هي الحياة التي فقدناها في العيش ؟ » ، والجواب على مثل هذا السؤال المحدد بدقة هو في منتصف الطريق الآن . ان « رتشيرش » لبروت و سيمينولف عند هيس يسألان نفس السؤال ، ويدركان بعموض ان الجواب يكمن في نقل محتوى معنى « الرعدة » بنجاح ، الى الوعي اليومي . فالوعي اليومي منبسط لأن الارادة تنهار عندما ينقصها الهدف ، وتصبح بعيد المدى ، ولكن التصميم شيء يمكن التعبير عنه بمصطلح المعرفة . والجواب ، من ثم ، هو توجيه كامل نظام وعينا الذاتي لنقل شدة نفاذ الوعي المكثف الى اليومي - والذي سيمضي في الحقيقة ، ان بمقدور الوعي اليومي ان يتناغم مع الداية ، ويتجاوز حدوده الذاتية .

القسم الثاني

تمهيد

من الضروري للوعي المعاني ان يظل يتغذى بروافد من الجدة * كما يظل بالذكر التراث المركب المتوفر في العالم الخارجي ؛ ومن هنا تنبع أهمية العُطل والآراء ، وقد اكتشف الانسان انه يمكن توفير الجدة في داخله بوسائل أخرى ، كالفن والموسيقى والشعر ، فالشعر محاولة لقولية وتوجيه « الغايات » ، أما عرسه فهو مواصلة رفقة الوعي ، حتى ليتمكن تشبيهه بمجموعة القنوات والهدايا التي يقيعها الفلاح كي توصل الماء الى حقوله حيث تدعو الحاجة . وهو في الساحة يحاوله يقوم بها الانسان للنحكم في حياته الداخلية بدلاً من تركه إياها تحت رحمة الدوافع الخارجية .

والقد عالجنا في الفصل الثاني من القسم الأول من هذا الكتاب بعض الآليات التي يستعملها الشعر في اهداف الانسان وغاياته ، ولكن هذا يترك قضية أكبر لها ، وهي : ماذا يرغب شاعر معين في ان يصوغ اهدافه الى نهاية محددة ؟
هو شعر الرجل غير الموسيقي ، وهو يصغي الى سمفونية من السمفونيات ،
التي هي نوع من بروسيير والآخر في رواية العاصفة لشكسبير ، والذي
كان يردد ان مصدر ارامره الى الارواح في الهواء كي تخلق التناغم الذي
يود ، والواقع ان الموسيقي والشاعر مخلوقان يعيشان ، مسحوقين مثل بقية

الناس في « ثقافة الحياة اليومية العادية » . ان الخطوة الأولى في توجيه الفن
هي الخلق المدروس لهوية الفنان الذاتية مرفقة بفعل من التكريس ، ليس
بعيد الشبه بالأقسام التي يؤدها الراهب . ثم تغدو مشكلة الفنان ان يصلح ما
بين الصورة الذاتية التي خلفها وبين شخصيته في الحياة اليومية . ويقف جويس
وبريخت على طرفي نقيض في هذه المسألة « إذ يختار جويس طريق الراهب -
الصمت ، والنفي ، والحيث - فيما يصير بريخت على إراز هوية الشاعر وهوية
الرجل العادي » .

ومن الواضح ان طبيعة الشعر تعتمد على الطريقة التي يعالج بها الشاعر
مشكلته هذه . فإذا كانت الطبيعة الأساسية للعناية الشعرية لديه هي عيبتها على
الدوام ، فإن القارئ بين شاعر وآخر سيعتمد الى درجة كبيرة على ما يختاره
كل منهم ، اعني على قراره بصدد العلاقة بين صورته الذاتية وبين عالم المصادقات .
وقد اخترت الشعراء الأربعة الذين سأعالج قضيتهم في الفصول الأربعة التالية
من هذا الكتاب على أمل توضيح طرق تناول المختلفة لمشكلة الصورة الذاتية
لكل منهم .

Rupert Brooke روبرت بروك

ليس من الدقة القول ان روبرت بروك في الوقت الحاضر شاعر عتيق
الأسلوب ، ولم يسبق له أن كان بهذه الصفة بالمعنى الأدبي . فحتى اثناء ما كان
في أوج شهرته - قبل وفاته سنة ١٩١٥ بوقت قصير - ما كان أحدتهم بأشعاره
اعيناً جدياً . كان يمكن مقارنة مركزه الأدبي بمركز جون بينجمان في السنينات .
ومن المهم ، أن أحداً لم يقم بنشر سيرة حياة هذا الشاعر الا بعد حوالي موله
بأربعين سنة تقريباً ، وبالرغم من ان طبع مجموعاته الشعرية لم ينقطع منذ
١٩١٨ (إذ أعيد طبعها ثلاثين مرة حتى سنة ١٩٤٧) .

وعندما ظهرت سيرته بقلم كريستوفر هاسال آخر الأمر سنة ١٩٦١ انهم
« لميت تويبي » ، وهو مدقق ضعيف ، الفرصة لكي يكتب اقراء تهايباً
« بروك من سعة كونه شاعراً » ، فنصن ما كتبه تأكيد صاحب على أنه
« ليس هناك بيت شعر واحد حقيقي في جميع ما كتبه بروك » .

ويبدو لي ان هذه الملاحظة تناقض الى درجة مذهلة اية نظرية أدبية أولية
التي تدعي ان عمل الشعر شعراً . فالشاعر لا يأتي صاحبه على شكل أبيات وشعور

كأناتمي الشوكولاتة في الواح ومربعات . قد يصادف أن تم كتابته في
بنيات كما تكتب الموسيقى في فواصل والقصة في الجمل . بيد انه ليس للمرء ان
يحكم على الشاعر بعدد ابنياته الشعرية الجيدة اكثر مما له ان يحكم على مؤلف
موسيقي وفقاً لعدد التغمات التي يمكن صفيها في مؤلفاته الموسيقية . ان
الشاعر كالفيلسوف في معنى أساسي واحد ، فليس ما هم عند أي منها هو
مستوى جودة تعبيره عن نفسه ، وإنما قدر ما عنده كي يعبر عنه .

لقد حاولت ان افتش ان الشاعر افنودج معين من الانسان : انسان يخضع
لحالات لا يمكن التنبؤ عنها من « الترفيع » ، نوع من « التضخيم » ، الشخصاني
أبداً . فحين يخرج بوجين مارشيانكس من بيت « كنديدا » ، في خاتمة رواية
برنارد شو ، يعلق شو في تعليقات المسرح على ذلك قائلاً : « لكنهم لا يعرفون
السري في قلب الشاعر » . وهذا السر هو قدرته على نقل خيبته في الحب ،
نقل شخصيته عبر الناضجة الحاضرة في ومضة « ترقيع » فعالية . وفي رسالة
الى (جيمس هونيكر) تهدف شرح المسرحية - يتحدث برنارد شو عن الشاعر
الخارج في « ليلة تريتستان المقدسة » ، بعد تحققه ان فردوس كنديدا وزوجها ،
البيتي الأحق ، لا يناسبه .

إذا كانت هذه القدرة على معاناة « الترفيع » هي علامة الشاعر ، فمن
المتحيل إذ ذاك انكار كون بروك شاعراً . ذلك ان قصائده المبكرة
مفعمة بوصف مثل تلك اللحظات :

خذ مثلاً قصيدة « شاطئ البحر » ، التي كتبها وعمره عشرون سنة !
وعلى جناح السرعة ، ومن أعطاف مرح الحاضرين الودود
وضحكات الجمهور الطيب ، وعيون الرجال المحبوبة ،
أراني انسحب الى الظلام .. إن علي ان أعود ثانية
الى هناك ، فعميقاً تحت الرقعة التي ما داستها قدم
ينعطف ويتسع لامعاً نحو المجهول

ذلك المحيط القديم الصاخب . ان الظل جميعه مغمم بالسحر والحركة ،
فيما أتوه هنا وحيداً على حافة الصمت ، نصف خائف .

انا انتظر اشارة . وفي أعماق قلبي
ترتفع الأمواه المتجهة صوب القمر ،
فيها ترقد جميع أمواج نفسي الى المحيط .
ومن على اليابسة
تنب قطعة مرحة من لحن ساخر ،
وترن ، وتقفه ، ثم تتلاشى على طول الشاطئ الرملي
وتتقن ما بين جدار البحر والبحر .

واسلوب التعبير هنا رومانطيقي - مثلاً هو في موسيقى باكس ودبليوس
التي عاصرها الشاعر . نعم ، قد تعترض الأذان التي تعودت سماع
« باره اليوت أو أودن الاكثر جفافاً ، على الكليشيات « Rife with Magic »
و « The friendly lilt of the band » . ولكنه ليس لذلك أهمية
كبيرة . فأساليب التعبير تأتي وتذهب . ونحن في أيامنا هذه نستطيع ان
استمع الى موسيقى دبليوس دون ان نقلقنا ما إذا كان صاحبها غير واع لوجود
شوينبيرج وسترافنسكي . بل لقد تعلمنا ان نستمتع بزايا فن الرسم الفيكتوري
الاكاديمي دون ان نشعر بوخز الضمير . وبليست غلطة بروك اذا كانت عبارته
« في أعماق قلبي » تستدعي عبارة كول بورتر « ياله من شوق جانح يشتمل
في داخلي » . دع كل هذا جانباً ، فالشعر يظل ينظر اليه على انه تعبير أمين
صادق عن عاطفة شخصية ، وسجل لضرب معين من تجربة « الترفيع » .

وكناقي الشعراء الآخرين ، يعاني بروك أيضاً حالة النقيض : الملل والعقم .
اسمعه ينفذ :

لقد اعترفت اني أحبك بروعة ، وليس هذا صحيحاً .

فمثل هذه الموجات القصيرة العمر لن تثير مجراً تطوقة اليابسة .

لاحظ ايها القارئ هنا من جديد ان بروك يقارن نفسه بالبحر ، ولكن حسن الانسحاق والتوسع ، حسن الشعور باللانهاية ، قد زايه .

ويعود الميل لإقصاء بروك عن حلية الشعر الى شعور من يفعل ذلك انه شاعر ثانوي أقل مما يعود الى ما يدعوه رجل الاعلان و صورة دعائية غير حسنة . فحتى اسم بروك يبدو وكأنه مما اخترعه خيال و . س . جيلبرت ، ليكون رفيقاً مناظراً لـ ويجينالد بلوتشون . لكن .. ما الذي كان بروك كأشياء ؟

كان بروك ابن سيد قصر في بلدة ريفي . ولم يعان ابداً من الانتفاص او فقدان الامتيازات ، وكان يشعر بمرور خاص في عدم كونه من معوزم الامتياز . ولم يكن بروك من أفراد الطبقة الراقية فهو متنفع بصورة صارخة ، وانما شأن كثير من الشباب ، كان براوده شعور لطيف بالرضى والقبطة حين يتأمل في حسنات كونه تنفيذياً في المدرسة العامة ، وفرداً من الطبقة المتوسطة الراقية .

ومن المستحيل ان يقرأ المرء كثيراً من اشعار بروك دون أن يلح شيئاً من هذا الموقف المسرحي لديه . اما من ناحية جسدية فقد كان بروك على قدر بالغ من الجاذبية . وهناك قصة تروي ان هنري جيمس استوضح مرة عما إذا كان بروك شاعراً جيداً ، فعين أحبيب بالنقي ، هلق جيمس قائلاً : « شكراً لله . فلو كان على هذا الجمال وكان شاعراً جيداً ايضاً ، لكان في ذلك الكثير من عدم الانصاف » .

كان بروك يعني انه وضيء ، وانه حسن الهيئة حين يرتدي ملابس التنس ، وانه ينتمي الى الأقلية ذات الامتياز في بريطانيا من فوي الشباب الذهبي . كذلك كان يعني ان في حفف رأسه دماغاً عامراً ، وانه كان شاعراً جيداً - رغم

منظوره الجميل ووضعه الممتاز .

وبما يشير الاعجاب ببروك انه تجاوز جميع هذه « الحسنيات » ، فنحن نجد لديه لمسة من جون بيتيجان أصيل في الكثير من قصائده - هناك الطبقة المتوسطة الذي يقدر نفسه برضى وقتوع (وليس هذا شيئاً رديئاً بالضرورة) - ولكن عفة الشديد النشاط والفضول يظل على الدوام يهرب من هذا الاشباع الدائري النرجسي ، ويظل بروك يستخر من نفسه .

كل هذا يساعدنا في تفسير طلم اسطورة بروك وقوة نفاذها . ونحن يقرأ المرء مذكرات « ادوارد مارش عنه أو « سيرته » بقلم كريستوفر هاسال ، بلوح له ان بروك كان أحد أكثر الشعراء حظاً على الإطلاق . فمثل البند سارت حياته كما شاء واشتهى . ولكونه ابن صاحب قصر كان بروك محظى بمركز حسن فريد ، علاوة على جميع ميزات تلقي الدوام في « المدرسة العامة » . ولا يعاني من أي من معيقات كونه بعيداً عن بيته وعائلته . كان بروك الفتي محبوباً ، ذكياً ، رياضياً بارعاً ، يراول لعبتي كرة القدم والريجي في المدرسة . وقد كتب معاصر له يقول عنه : « وتدرجياً أصبح معظم من في المنزل خاضعين لاسخره » . كما كتب بروك في رسالة انموذجية وهو في المدرسة :

« انني استمتع بكل شيء بغرفة في الوقت الحاضر . فوجود المرء بين حضانة انسان ، كلهم شباب تضحك لهم الحياة ، هو شيء يبعث على السرور والافتخار . ان اشياء مذهشة تحدث حولي كل يوم . وذات يوم حين تموت جميع هذه الشخصيات - وهم على يقين من الوفاة وهم شباب - سأحتن هذا طلة في كتاب . انهم جميعاً يمثلون لا أكثر » اما اننا فمثل ومتفرج معاً . . .

بالحقيقة العارة الأخيرة السالفة روح بروك على حقيقتها : فهو يمثل ومتفرج معاً . كذلك فان هذه العبارة قد توضح إلى حد ما اعجاب الناظر بالشاعر « هنري جيمس » .

أما الشيء الرديء في بروك - أو المزيج فيه على الأقل - فهو ينبس من عنصر المثل فيه . فلفد كان يمي أكثر مما ينبغي له قليلاً أنه شاب طاورسي ، ذو امتياز . ولا يمكن إلا أن يشعر القارئ بالانزعاج حين يتروده ذلك في سيرته التي كتبها هاسال ذات الخمسة وخمسين صفحة .

ومع هذا وبمعني آخر ، فإن أهمية بروك الدافئة تنبع من هذا العنصر العرجسي فيه . فاستثناء سلوكه ، كان الشعراء الآخرون الذين أعجب بهم بروك شعراء رومانسيين يائسين ، وبعد وفاة بروك أصبح تقليد اليأس والانزاع نوعاً من المقولة المطلقة في الأدب الحديث . وقبل وفاته بسنتين كان البطل النموذجي الحديث في الأدب قد برز في طريق الأوزة : وهو الشاعر الذي يفر أنه عصائي شديد الحساسية ، ويصر على أن الضعف والمصاب شيطان لا ينفصلان عن الموهبة ، وقد ظهرت شخصية ستيفن ديدالوس المشفق على ذاته في رواية جويس قبل هذا بثلاث سنوات .

كانه بروك محظوظاً ، فهو لا يحمل هملاً على كنفه ، وليس لديه ما يدعو كونه عصياً ، ولا يداومه أي شعور بالمهافة ، ولا يجد سبباً يجعله يشعر أن الحياة تعاكسه . لقد عاش وكتب شعره مفترضاً أن الآلهة قد وعته وحرصته . وبخلاف بعض المعاصرين الأسن منه مثل برنارد شو ، وويلز وتشستر تون كان بروك هو الكاتب الوحيد في القرن العشرين الذي اختار تلك النظرة غير الواسعة الانتشار . وهنالك قرابة خمسين معينة بين شعر بروك وشعر تشستر تون . غير أن تشستر تون مع شعوره بثرائه الجسدي أن يهدده فيقوده إلى الوقايع في الفن والخيانة الفكرية ، (والمقطع الذي كتبه عنه برنارد شو في The Domesticity of Franklin Barnabas يجعل المرء يحار كيف يمكن لأي إنسان على الإطلاق أن يظل على وفاق معه) .

لم يفرق بروك أبداً في تقاؤه الخاص ، وإن كان ذلك التفاؤل بشكل قاعدة فلسفته الفردية . وبمضى النظر عن تفاؤله ، كسان يتوفر لدى بروك

فيس ذلك القدر من الأمانة الصارمة التي تجد مثيلها عند بيتس .

هذا ويستطيع القول إن أحد أسباب تدهور شهرة بروك بعد ١٩١٨ انت الناس في تلك الفترة كانوا ينظرون إليه كشاعر من شعراء عصر الملك جورج - أي بروك واحد من تلك المجموعة من الشعراء ذوي الأصالة ، النافرين على اليأس الروحي الذي ساد التسعينيات في القرن السابق . والحق ، أن بروك ليس لديه شيء يشترك فيه مع كل من بيدنجز أو مايفيلد أو بيتون . . . فقد كان سيظل ذلك الشاعر الذي كانه حتى لو عاش في أي عصر .

وبما يسترعي النظر بل يدعو إلى الاثارة في أعمال بروك ذلك الصدام الذي نجده فيه ما بين الرومانسية - التي يعود معظمها إلى عدم نضوجه - وبين عذابه الشديد . فقد ينتظر المرء من قصيدة اسمها « واغتر » أن تأتي تحية « للساحر القديم » ، فإذا بها مجرد وصف لرجل شواني حين « كان يعتق موسيقى الحب الرخيصة ويظل مرتعشاً من النشوة حين تتحطم عليه أمواج ارستان وأيزولد » Tristan and Izolde . وحتى حين كان بروك في الواحدة والعشرين من عمره نجده شديد التفاداة بحيث لا يسع لنفسه أن يجرعها سحراً واغتر .

لقد مات بروك وهو في الثامنة والعشرين . وكانت تنشئه رغبة فاعلة وخالية من الصراع . ومن ثمة تأخر نضجه . وهذا يعني أنه يجب تصنيف معظم شعره على أنه شعر فتوة وشباب . (وعلينا أن نتذكر أنه لو مات بيتس في هذه السن لكننا قد عرفناه فقط كصاحب قصيدة innisfree المرحمة ، ومقطوعة When you are old and grey and full of sleep . فالقصائد النموذجية المكرة التي كتبها بيتس في مطلع نضوجه إنما كتبها وهو في الأربعينات) . وهذا يعني أن هنالك عدداً قليلاً جداً من أشعار بروك تصمد للعارضة ، ويعود هذا بدوره إلى أن شعره شعر قافي مكثف . ويلعب بروك دور الشاعر الشاب البصير ، مثل بيتس أول عمره ، وإن كانت شخصية بروك الشعرية مغايرة تماماً

لشخصية رفيقه . لذا فان المرء يقرأ اشعاره وكأنها من نتاج فكرة واحدة ،
 ثاثة قصيدة نيومن المساة Dream of Gerontious او مثل مقطوعات شكسبير .
 وكل قصيدة منها ، كقصيدة A Shropshire lad هي اكثر متعة حين تعتبر
 جزءاً من كل .

ان المثة قصيدة او ما يقرب من هذا العدد التي كتبها بروك تؤلف نوعاً من
 مجلة شعرية . وهي تكشف عن شخصية حية ، معقدة ، مثيرة ، رومانسية ،
 متحركة على ذاتها ، ساخرة وشديدة الحيوية . ويستمتع المرء بقراءة هذه القصائد ...
 لأنه ما اسرع ما ينجذب الى بروك ويحترمه . وحالما يصبح القارئ في هذا
 الاطار العقلي المتقبل تصبح المقطوعات المنفتحة في فترة ١٩١٤ شديدة الحركة .

قد يصح القول : ان الشعر الشديد الانصاف يكونه قطعة من شخصية
 صاحبه لا يمكن اعتباره شعراً من الطبقة الرفيعة ، ولكن هذا لا يكاد يتم حينما
 يغوص القارئ في عالم بروك الشعري . ذلك ان شعره شعر حقيقي تابع من
 دفق شعري أصيل ، ولا زيف فيه . اذن ليس من المهم البتة كيف يحكم المرء
 على ذلك الشعر حين يقارنه الى انتاج الشعراء الآخرين .

وتنقسم منظومات بروك الى عدد من المجموعات أو الناذج ، ويبدو تأثير
 دوسن قوياً في المجموعات الأولى . فقصيدته المساء التي كتبها بروك وهو في
 الثامنة عشرة تبدأ بهذا المطلع :

أنظر الآن ، إلى روعة الشمس القارية !
 والحقول الصغيرة وقد عثمتها الضباب .
 ثم انها تندية وعطوفة ومن خلال الظلال ،
 ومجلة بالأرجوان ،
 تازف ساعة التيسان .

وهناك حوالي خمس او ست قصائد من هذه المنظومات الوجدانية على علم از
 شعر دوسن . فقصيدته الحزن تبدأ بهذين البيتين :

لقد همت الى حزني و تعال ، دعنا نذهب الى هناك

بعيداً عبر الفسق ، أنا ووقت ، الى مكان معتم ظليل ...

وهناك يضع قصائد من هذه المقطوعات التي كتبها بروك في التسمينات
 باجعة تماماً مثل اليوم الذي أحببت ، و رؤيا الملائكة ، وتنبع قوتها من
 ادراك بروك لروح المفارقة بين ملذات الوجود الانساني وبين الحقيقة النهائية
 الموت : وهذا موضوع كلاسيكي عاجله صاحبه بفردانية خاصة .

لقد عانى بروك انواعاً مختلفة من رد الفعل ضد مرحلته الوجدانية هذه . فاحدى
 قصائده تبدأ :

ان كل هذه لا تقيد ، هذه الحالات النفسية الحزينة .

ويمكن ان يطلق على مجموعة اخرى من القصائد «المجموعة الشهوانية» وهي
 تبدأ بقصيدته «أغنية الوحوش» التي كتبها وهو في التاسعة عشرة . ومنها هذه
 الأبيات :

أما شعرت بالنيران الخافقة التي تجبو
 داخل اللحم الجائع ، وبشهوة السرور ،
 والأسرار الالهية لأحلام لا يبوح بها النهار ...
 ثم لسعة اللحم العاري ، ورائحته ، ولساقه ...

وفي مرحلة مبكرة نسبياً نجد بروك يكتب صراحة عن الشهوات والرغبات
 التي رفض بيتس الاعتراف بوجودها حتى آخر اشعاره . ها هي مقطوعة
 الشهوة تبدأ :

كيف لي ان أعرف ؟ إن عجلات الارادة الضخمة
 قادتي مقعص العينين على قدمين منهوكتين ساهدين

و نلاحظ مباشرة مع هذه القصائد مجموعة قصائد « الغيرة » ، التي لا شك
 انها نتجت من أحقاد الحب ، فظهرت فيها نغمة مزعجة من العنف والقسوة .
 هذه قصيدة « ميلانوس وهيلين » تتألف من مقطوعتين . المقطوعة الأولى

منها رومانسية بطولية تقليدية ، تصف كيف يقتحم مينيلوس طروادة ،
قاصداً قتل هيلين ، ثم يقهره جمالها . والثانية حضيض محض ، تصف كيف شاع
مينيلوس وهيلين معاً ، فسن مينيلوس وترمل ، وباتت هيلين قذبة العينين
عنية . ثم اقنا في البيت الأخير من المقطوعة نجد : « وقد باريس الى جانب
سكندر » . وهذا هو هاجس بروتك الكبير : الشباب والموت ، هل يحسن ان
يشيخ المرء إذا كانت الحياة في جماعها مجرد حضيض ؟

أما قصيدة « الغيرة » ، وهي أبداً قصيدة لبروك ، فتصف كيف ارت
القناة التي أحبها الشاعر والرجل الذي تزوجت منه سيفوصان في الحزن
والملل :

ثم يقهرك التعب وتذوي فيك العاطفة وتنعن ،
وبغدو « هو » قدراً « ما أقدره ... »

والبيت الأخير منها :

آه حين يحين ذلك الوقت ستدين قدرة انت أيضاً !

لكن للقائد الوجدانية والشهوانية ليست الجانبين من شخصية بروتك
الشعرية المتعددة الجوانب . هنالك بروتك آخر يستمتع بكونه واقعياً بفظاظه
كما في قصيدته عن « الحنين الى البحر » او القصيدة الأخرى المسماة « الفجر »
والتي مطلعها :

قبالي رجلان الماقيان يشخران ويتصببان عرقاً

وقد ظل الموت هاجس بروتك الأكبر وان كانت توافقه لسة من السخرية في
بعض الأحيان :

كان هناك شاعر لعين ناجح ،

وكان هناك امرأة كالشمس ،

وكانا متينين . ولم يدريا بذلك .

لم يكونا يدريان ان اجلها قد انشأ .

لم يكونا يدريان أن أغنياته
بانت خرساء صامتة ، ولا ان ذراعها وساقها
التي خدمت الحب جيداً ،
بانت تراباً ، ورائحة منتنة ...

هنا نجد بروتك يطرح الزخارف التي كان استعارها من سوينبرن ودوسن ،
ويأشر خلق شخصية شعرية خاصة به . وهو مثل بيتس وجيد يبدو مصمماً
على ان يكون أميناً مع نفسه مها كان الثمن ، فيعبر عما يستشعره فحسب ،
يرفض العواطف المزيفة . وصحيح ان هنالك اشعاراً رديئة له في هذه الفترة ،
مطرومات هي أقرب الى التعريفات أو التجارب ، مثل قصيدة « المدينة
والريف » وقصيدة « العذراء وجبرائيل » وقصيدة « Choriambics » . لكن
هذه القصائد الرديئة قليلة نسبياً ، كما انها تؤكد خير مميزات بروتك : أعني
المقوية والصدق في اللغة التي تنقل ما تعنيه على التحديد ، كما في قصيدة الشاعر
دون التي بعنوان : « بحق الله » أسلك عليك لسانك ووعني أحب »

ترنخت السفينة اللعينة ثم انزلت جهود وسرعة .

وارتفع ثلمي البارد الكبير . . (البحر)

والواقع ان الكثير من شعر بروتك هو نتاج واضح لمحاولته ان يكبر ، ان
يلقي عنه شعوره بعدم النضوج . ويحس المرء عند قراءة اشعاره انه يشارك في
شخصيته ذاتها . ولو كان هذا كل ما لدى بروتك لما شك أحد في ان هذا الشاعر
ثاني وثانوي جيداً . إلا انه ليس كل شعر بروتك يجري بهذه الصفة الشخصية
المؤجلة . فهو حقاً في أساسه شاعر ، وهذا يعني ان لديه القدرة والكفاءة على
الانسوي نفسه . وقد كشف إحدى قصائده المبكرة : « اشجار الصنوبر
والسما » عن مستقل بشكل غريب ، وان لم تكن من خيرة قصائده . فهو
يصدق الرقود على الحشيش ومراقبة « حزن سماء المساء » والتفكير بقناعة
في الدهر ، الموت والنساء ، ثم يتساءل محتاراً فيما اذا كانت فكرة الانتحار

لبست فكرة حسنة :

من الغرب الحزين الآخذ في التعب
شاعدت الصنوبرات ضد خلفية حياء الشمال البيضاء ،
ورؤوسها الحادة السوداء في السماء الساكنة ،
كان فيها علمائنة وسلام ، وكنت بها
معيداً جداً ، لقد حسبت ان ألب دور الحب ،
وضحكك ، . . ولم اعد ارغب في ان اموت ،
لنبتني فيك ، أيتها الصنوبرات والسماء !

هذه تجربة شعرية أصيلة ، فهي مفعمة اشباعاً ذاتياً وشخصانية ، ثم
تقيق فجأة على الوجود الواقعي للعالم الخارجي . إذ ذاك يخنفي روبرت بروك
غير الناضج والذي يرد ان يشرح ذاته ، وتتفتح حواسه على الخارج ، هنا تقع على
القدرة السلية ، التي اعتبرها الشاعر كيتس ، الخاصة الأولى من خصائص الشعر ،
والنقبض لما كان يطلق عليه « هيديجار » اسم « النقلة عن الوجود » . وهذه
الخاصية هي التي استمر بروك يطورها حتى وافته منيته ، وهي ما يجده الدارس
الباحث في خيرة قصائده . انها التجربة الشعرية الصافية ، النسيان الفجائي
لشخصية الشاعر . فالشخصية أشبه ما تكون بمرآة تشوه الصور ، وتقف بين
حقيقة الانسان الداخلية وواقع العالم الخارجي . وفي حاله الشاعر ، فان هذه
الواسطة المشوهة تزول فجأة ، فيواجه عاله الداخلي العالم الخارجي مواجهة
مباشرة . أي دون مرآة مشوهة تحجب بينها .

وهذا أولاً واخيراً ما يمنح بروك الحق في ان يكون شاعراً — وإن لم يكن
شاعراً كبيراً . ومن الصعب القول ما اذا كان بروك سيغدو شاعراً كبيراً لو
طال به العمر ، كما انه من الصعب ان نعرف ما اذا كان كيتس او شيلي سيتطوران
الى افضل مما كانا حين دهمهما الموت . لكن الواقع ان بروك عند وفاته كان
قد نحتط كثيرا من ملازمات عدم النضوج ، وان ظل الكثير منها لاصفاً به ،

بما في ذلك حاجسه في الشباب . كان من الممكن لذلك الحاجس البغيض ان
يضمه ، تماماً كما تحطم سكوت فيتزجيرالد بفعل حاجسه الرومانسي عن الثروة
والجمال . ويحوز ان بروك كان يشتمع بالاعاقة والتقصير القسري نتيجة
لشموه بالطمأنينة في طفولته . ومن جراء دراسته وتعليمه الجامعي . ومع هذا
فان تطوره بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين يتم عن قوى مدخنة عظيمة
لديه وعن أمانة صارمة مع نفسه في إبرازها . ولقد كان من الممكن ان يلازي
تطوره الأخير مثيله عند بيتس ، وبخاصة بعد خيرة الحرب التي كشفت عن
عين بروك كل وهم وخداع .

ومهما كان الحال ، فانه ينبغي للمرء ان يسلم ان وفاة بروك جاءت في وقتها
الصحيح ، وبالتالي ان كل شعره يبدو استعداداً لتلك الجنازة الرائعة التي
اقبعت له في صكاي روز . (مات بروك من قسمة الدم) . ويستطيع المرء ان
يرى سبب صيرورة بروك اسطورة ، شعره المبكر يتذب قصر العمر . ثم
تأتي المرحلة المتوسطة من شعره ، فتمجد الحياة والضحك — قصيدة
Grant Ghessee ، وقصيدة « الشاي في غرفة الرسم » وقصيدة « العاشق
الكبير » . فالقصيدة الأخيرة ذاتها تبدو مرثاة ، ضرباً من ترنيمة للحياة ،
معددة جميع الاشياء التي أحبها بروك ، من « القناجين والاطباق البيضاء ،
اللامعة من شدة النظافة » الى :

.. مشط الأرض العتيق الذي يظل

بين الأوراق الجافة وخنشار السنوات السابقة ..

ثم يتلوها ذلك التواح العادي على انه :

لا قدرة لكل ما لدي من عاطفة ، وما في نفسي من دعاء ،

لأن تيقننا معي وانا اجتاز بوابة الموت .

ثم جاءت الحرب وكان أول رد فعل في نفس بروك هو السرور ، والشموه
بأنها الآن يستطيع أن :

بالموت، ويعني هذا أنه من السهل تكوين صورة ذهنية واضحة عن بروك. فكانت كل حياته مليئة بالمفردات - مثل شكسبير - يغري القارئ بأن يظل يرجع إلى كتابه محاولاً تكوين صورة واضحة عن صاحبه. أما كاتب ذو صورة شعبية حادة - مثل برنارد شو - فإنه سوف يجد نفسه مرفوضاً لعكس السبب السابق: إذ من السهل على القارئ أن يشعر أنه يعرف كل شيء عنه دون مشقة التعرف الدقيق على كتاب ذلك الرجل. وهذا ما حدث لبروك.

غير أنه في حال بروك يكون السبب أقل انصافاً مما هو في حال برنارد شو. ذلك أن برنارد شو مسؤول جزئياً عن صورته العامة، فيما ليس الحال كذلك عند بروك. وهناك سبب آخر أقرب إلى الموضوع. فقد مات بروك شاباً. ومن ثم فإن بروك الذي نعرفه ليس هو بروك الحقيقي الذي كانت يستخلص عنه من التوضوح. لقد مسرح بروك نفسه وقضيته، شأنه في ذلك شأن جميع الشعراء الشباب. لقد حكم بأنه شاعر في عهد مبكر من عمره ثم عاش ذلك الدور بكل ما كان في طاقته. وهذا ما كان ينبغي أن يكون. ما هو بيته يقول: «الرجل العظيم يمثل رواية أمثلة الخاصة». فهو يهب نفسه شخصية خاصة بتشبيه فكرة معينة عن شخص باستمرار. ويوسع الموهوب في مسرحية نفسه أن يشغل مثلاً مقنعاً جداً عن شخصه نفسه، فإذا مات في تلك المرحلة فإن الخلف سيطلون بشخصون ذلك المثل بالحقيقة التي انبثق منها. وهذا أيضاً ما حدث مع كل من شيلي وكيتس. لكن هناك أمثلة أخرى لكتاب تجاوزوا مرحلة مسرحية ذواتهم في الشباب، ومن ثم بننا نستطيع أن نرى أن الحيلة شيء، يختلف تماماً عن صورة الذات «الثالية» في عهد الشباب. ولو مات جويس في بواكير ثلاثيناته لظل على الدوام يشخص في صورة «ستيفن ديدالوس» المنزعجة من قصيدة «صورة فتاة» كتاب «» (التي يعبر عناهاها نفسه عن إشارة بارزة لمسرحية الذات). ومن حسن الحظ أننا نعرف جويس الآخر - المبدع - الحبير البصر، صاحب «Finnegans Wake» الذي وصفه

«بادجين» و«ليون». ولولا ذلك لظلنا نخضع للاغراء في أن نرى جويس قائماً شاباً، متحمساً، من أهل دبلن، مجاهله معاصروه بغير حق فقرر أن يهزم جميعاً. ولا يعني هذا أن جويس الأخير هو أكثر صدقاً من ستيفن ديدالوس في قصيدة «وليس» و«المواطن المتحمس»، لجرد أنه يهزم الصورة، وهما - منى وعمقاً. أن معظم صفات الشباب عرضية وموقته. فجويس الذي يطلع علينا من ثانياً قصيدة «المهمة المباركة» و«غاز المصباح» هو أقرب إلى ضرب من بريشت إيرلندي، ذكي، عدواني، ومفرور. لكن معظم هذه الصفات قد اختفت بالكلية عند جويس العشرين سنة الأخيرة، الذي نراه في «نوادير همنجواي»، و«موري كالاها»، والآخرين، كما نستطيع أن نتبين أنها كانت تساج بإحساسه المبكر بإهمال مجتمعه له آنذاك.

ومقدم بينس قضية أوضح من هذا بكثير. فمخلاف بروك، كان بينس «أحدًا من أعظم الذين مسرحوا ذاتهم نجاحاً في الأدب الحديث. ونحن نراه من البداية قد صمم على أن يفرض فكرته الخاصة عن نفسه على العالم. وتظهر الصورة الزيتية التي رسمها سارجنت (وقد طبع في كتاب: مجموعة مسرحيات بينس) شاعرًا بينس كما أراد هو أن يراه الناس - فهي وجه وضيء، أخضر بوجه السفر، وضفة مشددة من الشعر على العين اليسرى، وفوق عينين حائلتين بمخدقان في الميد، ثم الغم الشهواني قليل، وتقطعية الحاجب الكبيرة. (وكان بينس في الأربعينات عند رسم الصورة «فجعله الفنان يبدو في العشرين»). وفي هذا قرر لمسرحية الذات، فالشاعر هذا هو صاحب «الأموات ذات الظلال»، و«أرض شهوة القلب»، والرجل الذي وافق مع «أكسل» على قوله «أنا من حيث أكسب العيش» فإن خدمنا يستطيعون توفير ذلك». ولو مات بينس في الثلاثين من عمره، لكانت صورة الأخلاق عنه تحمل شيئاً قوياً لصورة بروك.

هناك مسألة واحدة كان فيها بروك أكثر أمانة وواقعية من بينس المبكر،

فهي قضية الجنس . إن عدداً من مجموعة « اشعار الحب » لبروك مثالية ورومانسية تماماً ، فيها هنالك قصائد اخرى من الادب المكشوف تصرح عن رغبته في ان يعود فنائه الى المضجع . وهناك مجموعة ثالثة واقعية ، كثيراً ما نقدت المشوقة نقداً عنيفاً ، او نقدت موقفه هو . فقصيدته « الصوت » تبدأ :

مطمئناً في سحر غاباتي ..
رقدت ، أرقب الضوء المائل .
وهنا في رفيع وحدته الشاحبة ،
قد غسله المطر وحجبه الظلام ،

★ ★ ★

ويدت ألوان الفضة والزرقاء والخضرة .
والغابات المظلمة زادت ظلاماً ،
وسكنت الطيور « أصابها خرس »
وخيمت السكينة ، وعم الهدوء
وزحف السكون صمداً الى التلة
ولم تهب نسمة من ربح ...

كنت اعلم
ان هذه هي ساعة المعرفة ،
وكان الليل والغابات ، وكنت انت
كلكم واحداً معاً ، وكان علي أن أجد
سريماً في السكون ذلك المفتاح الخفي
لكل ما قد أضرت بي وخيرني -
لماذا كنت أنت هناك ، وكان الظلام عطوفاً ،

وكانت الغابات قطعة من قلبي .
وعند هذه النقطة انقطعت التهمة بقوله :
ها صوت غبي أحق يند في كتابة ساهرة ،
يرطم ويقهقه ويخبط خيط عشواء في الطريق ،
لقد من جاهلتي وثوب يخشخش
ثم صوت يذئس آفاق عزلي .

★ ★ ★

لقد انكفأ الطلسم ، وانكفأ المفتاح ،
واخيراً ها هو صوتك الواضح المعادي النفاث الى جانبي
يلفظ تفاهات مبتذلة مكشوفة مضحكة .

★ ★ ★

لقد جئت وقوفات إلى جانبي في الغابة .
وقلت : ان المنظر من ههنا جميل جداً
ثم قلت : من الجميل ان يكون المرء وحيداً قليلاً ...

ومرة أخرى فان « ذروة المعاناة » عند بروك تتطوي على غربة عن اولئك
الذين كان يحبهم في العادة . وفي اي حال ، فان بروك يحاول على الدوام ان
يسحب من روحانيته ثم ان يتقدمها . وهذا ما يدفعني الى القول :
هنالك شيء معاق من السخرية على النفس ، في شعر بروك ، على الدوام .
اقرأ له :

لقد حلت أمني وقعت في الغرام من جديد
مع غنائي التي قبل الاخيرة ، الأخيرة

فابتسمت 'حبيباً' ذاك الألم اللذيذ
أيام ذلك الماضي القريب للبريء

ولكنني ففزت لأفلس اللذيع والحدة
في ذلك الألم عندما كان حياً ، وعجبت :
كيف ان الاحلام التي ثلاثت سنة ١٩١٠
كانت جميعاً سنة ١٩١٥ !!

ويشعر المرء ان ذلك الجزء من بروك الذي كان سيكبر ويتضح هو شعوره
الفاضل تجاه الناس والصدقة . ويتفق هذا مع ما يذكره مارش من ان 'بروك'
كثيراً ما كان يترنم بآيات الشاعر بيلوك :

من وقت خلع السكون . . ومنذ الأزل :
وحق الآباء التي لم تكتشف بعد :
ليس هنالك ما يساوي مشقة الانتصار
غير الضحك وحب الأصدقاء .

هذه عاطفة قيمة بالإعجاب ، ولكنها صادقة في جزء منها فقط . ومرة
أخرى كان الخط يرمي بروك . لقد احبه الناس واحتموا بالتقريب اليه . وحين
كان في أمريكا كتب رسالة الى مارش يزعم فيها أنه نظم قصيدة يجري غناها
مع المجموعة :

ليتي بحق الله ان كل بيض الدجاج
وأعجب شراب الشبان صرغاً .

مع عائلة برنارد شو ، والسيد والسيدة ماسكيلد ، والديدي هورن ، وبيل
برايمورس ، والسيد رالي وصاحبة السعادة اوجسطين بربيل والسيدة أودي :

مع ستة أو سبعة من آل اسكوت ، ومعنا شجرة السعادة في داوتش حلقية *
لندن * من جديد .

نعم ، ان قائمة أصدقائه لرحي حمة الترفع والكبرياء ، لكنها أيضاً تظهر
ان الكثير من ذوي الشارب المختلفة من الناس وجدوا بروك لطيفاً ساحراً . لقد
عرفه هنري جيمس معرفة طفيفة ، ومع ذلك فأنا المقدمة التي كتبها لجمعية
بروك المسماة 'رسائل من أمريكا' (والتي نشرت بعد موت بروك وقبل
خاتمة جيمس بفترة قصيرة) تبين عظم تأثير شخصية بروك الحيوية على معارفه .
وقد كان الحزن فيها أصيلاً .

هذا ويمكن القول ان أهم ميزة لدى بروك - والتي لا تكاد تظهر في شعره
من روح السخرية عند ، ففي رسائله نجد تلك الروح موصولة ، عفوية ،
تبحث على السرور - ما يتم عن انها كانت نتيجة لميض من الحيوية في نفسه ،
لا محاولة لمروءة من جانبه لكي يكون ملاحراً - ما هو يكتب من
المرحج

تفتح العروة المخصصة لي على شرفة حجرية لمجملها النباتات
اللطيفة ، وعلى حديقة قديمة سفيرة ملائكي بالأزهار العتيقة . . .
وعند عتبة وأخرى يخرج اسمي كمنحرج منظراتهم السبعة لتناول
الشاي فيها .

أنا أصغر منهم ، وكثيراً ما أتيت للشدة على أعتابهم فاستجلى على
ظهورهم أو أقدمهم فاستجلى حور على أحوالهم الأزهار أو يقعون في
المرحج

وعندما يشعر المرء ان بروك عندما كان حياً ، من الحكمة فوقي بالظلمات ان
الجمعية الآن لتناول الشاي ، لم تكن عتيقة فلتا أو شاي أو مساجيل ان
التي هي في تلك الايام في الزمان ان هذا انفساء الأسماء ان كان في
المرحج

وعند قراءة السيرة التي كتبها عنه هاسال، ينعمرنا شعور واضح بأن بروك قد أعوزته العزلة الضرورية لكي ينتج عملاً أدبياً رائعاً ، إذن كان القدر بالسخط المطلق عليه في بعض النواحي لا فيها كلها . ويشير بينس في ميموه الذاتية إلى أن « للأقدار غاية واحدة فقط في إيصال رجلها المختار إلى أعظم عقبة يمكن أن يواجهها دون إيصاله إلى القنوط » . وسواء قبل المرء فكرة « الأقدار » أم لم يفعل ، فإن بوسعنا أن يتبين ما رمى إليه بينس من ذلك : وهو أن الأثر الرائع ينتج في الغالب بفعل ما كينة التحدي والرد ، وبفعل المشاكل التي يتوجب قهرها . ولربما كان نبشته وبروبرت بروك يمتلكان نفس القدر من الهوة الطبيعية ، غير أن حياة نبشته القاسية والمتنوعة انتجت عملاً عظيماً وفكرة عظيمة . ولا يمكن الحكم فيما إذا كان بروك على قدر كاف من القوة لمواجهة التحديات الحقيقية . فقبل نهاية حياته كان أخذاً في اجتياز مرحلة الشاعر الشاب ، ويمقدور المرء أن يتخس ظلال انقشاع هذه الغشاوة في الرسائل التي كتبها من البحار الجنوبية :

« آه ما افزع صدق ما كتبت » من أن المرء لن يجد في بحار الجنوب إلا ما جلبه معه إلى هناك . فقد كنت أجد الحب لو كنت جلبته معي ... »

إن قيم بروك في عهد شبابه قد تشابهت واندغمت مع رعدة حياة الطبقة العليا وإعجاب الأصدقاء وأيام الصيف الحلوة على شاطئ النهر . فلما كبر الشاب وجد نفسه بالتأكيد في ذلك الموقف الذي تجد نفسها فيه امرأة كانت تعلق أهمية بالغة جداً على جمالها . إن الزمن يقرض تقويماً في القيم العتيقة ، فمن الضروري أن يقتش المرء عن بديل . وفي حال بروك كانت المسألة معقدة ، إذا أنه كان يرى نفسه كشاعر فقط ، فقل الشعر الذي كتبه حتى وفاته يتعلق كلية بهذه القيم . لذا وجدنا معظم شعره يدور حول أحاسيس الشباب عن الفتيات ، والغرام غير المكافأ ، وطريق الموت المفتوحة ، ومأساة ذلك . وبوسع المرء أن يقول بحق : إن بروك شاعر اختص بكونه شاعر الشباب

ففي أشعاره حميمية المذكرات اليومية ، وكل قصيدة منها تدور حول شعور مرتبط بالتقدم في العمر . وهذا هو السبب في كونها سهلة الحفظ وما أسرع ما تنتشر وتشتيع . وليس من الضروري أن يكون المرء شاباً كي يستمتع بها أكثر من ضرورة كونه شاذاً جنسياً ، ويهاوله الموت ، كي يستمتع بقصيدة « A Shropshire hal » . غير أن هذا يعني أن بروك كان محكوماً عليه أن يفقد موضوعه الرئيسي عندما جاوز تلك السن . وعلى الشاعر الذي يفقد موضوعه أن يجد موضوعاً آخر أو يكف عن كونه شاعراً . فلقد غاضت بناميس بينس قريباً بين سن التاسعة والثلاثين (عندما نشر قصيدة في « الغابات السبع » والخامسة والأربعين ، يوم ظهر ديوانه اللاحق) .

من الصعب تصور ما كان سيفعله بروك لو طال به العمر إلى ما بعد الحرب . ففي السنة الأخيرة من حياته قضى كثيراً من الوقت يحضر المآدب في مقر الأدميرالية يصحبه أدوار ه مارس والسير ونستون تشرشل ، أو يعالج نفسه من رشح في ١٠ داوننج ستريت . كان تشرشل على استعداد لأن يعرض عليه وظيفة رسمية ذات معاش جيد كاقبل مع ت. ي. لورنس بعد الحرب . وكان بروك سرفظ ذلك لو كان عاقلاً . ولكنه كان رجل مجتمع ، وكان سيجد من الصعب عليه أن يرفض الدعوات إلى العشاء من أصدقاء يعملون القايا . كان صانع منتصف العقد الرابع من عمره في ذلك الحين ، وسيمعيش في عصر يسيطر عليه الموت ، وجونس ، وبانوند ، حيث باتت حدة أشعاره المبكرة تمتص عتلة صحتها الزمن . ولكن ما لنا وهذا ، إذ يبدو أنه قد اختار أفضل اتجاه « يقول بونيه من جراء تسمم الدم » (كان مريضاً أكثر من مرة قبل نهاية حياته) . وقد طلت أشعار سنة ١٩١١ : « تيارا تاهيتي » و « العاشق الكبير » من لائحة النفس والربى ، مثل « موبيلي » و « ديليل بين يدينا » . إن بروك قد غلب على موضوع جديد ، قبل أن تخلق الحرب انفجاراً من الفرح في الحدة فساقهم في الدعوة إلى مد الشخصية الفردية ، وكل فروع الحب والنقاء .

ومع ان هنالك بعض الصديق في هذا قولاً يكاد بهم . وبكلمة : إذا كان الانسان كاتباً كبيراً فإنه يكون كذلك منذ لحظة ولادته ، سواء حقق آماله ام لم يفعل . فالمسألة مسألة موهبته الطبيعية وموقفه من الحياة . وبهذا المعنى يكون بروك كاتباً عظيماً حقاً وصديقاً . فقد توفر لديه ذلك القدر من الحيوية والفضول الشديد عن الحياة الذي يسمونه « عبقرية » . وحتى بعد توجيه كل نقد ممكن لهذا الرجل فإن الحقيقة الأتفة الذكر تظل صامدة وصحيحة . ان عبقرية بروك من منح الطبيعة ، شأنها شأن قدرة نيجنسكي على ان يقوِّس قدمه كمخلب الطير . لقد توفر له طريقة طبيعية لرؤية الأشياء . وهو يصلها في رسالة منه الى بن كبلنج فيقول :

« لا تقفز من مكانك ولا يصفر وجهك ويشعب عند سماعتك كلمة صوفية ، فانا لا اعني أي شيء ديني ولا أي شكل من الاشكال الايمان . بل لا زلت أحرقه المسيحيين واعذبهم كل يوم ... »

« ان صوفيتي في أساسها هي النظر الى الناس والأشياء لذاتهم — لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي ولا البشاعة ولا أي شيء آخر لديهم ، وانما ككائنات مخلوقة . هذا على الأقل هو وصف نظرتي اليهم بعبارة فلسفية . والذي يحدث هو انني فجأة ما أستمع القيمة غير المادية والأهمية البالغة لكل شخص الغاء وكل شيء اراه تقريباً . افي اجوب الأمكنة — فعلت ذلك بالأمس في برمتجهام — واجلس في القطر الحديدي ، واشهد المجد والجمال الأصيلين في جميع الناس الذين أتقيهم . ان بغدادوري ان اواقب كهلاً حرقياً قدراً في عربة قطار طيلة ساعات ، وان أحب كل ثانية وسغة مشبعة في ذقنه الرفيعة ، وكل زر على صدره المنقطة الوسخة . انا اعرف أن عقليتهم منحطه . لكني مأخوذ بوجودهم كله بحيث لم يعد لي وقت للتفكير في عقليتهم هذه . »

دعني أخبرك ان رجل أعمال من الدرجة الخامسة في مصانع الكومس ، ذا كرش ، ومن برمتجهام ، هو شخص رائع وغالد ومرغوب فيه .

وينسحب هذا على جميع الأشياء في الحياة المادية . فتسبح نصف ساعة في شارع ، أو قرية ، أو محطة سكة حديد ، يكشف للمرء جمالاً عظيماً يستحيل ان يدعه الا مأخوذاً بنشوة غامرة . وليس هذا محصوراً في الجمال والأشياء الجميلة . ففي حزمة من شعاع الشمس ساقطة على جدار أبيض ، أو توصيلة طريق موحلة ، أو الدخان المتصاعد من قاطرة في الليل — هنالك دلالة فجائية وأهمية ، وإلهام يبهز النفس ويبس صاحب جرعة من السعادة والتأكيد . ولا يعني هذا ان أمثاله الجدار الأبيض ، أو دخان القطار ، تبدو مهمة لسبب من خارجها ، ولا لأنها تكشف فجأة عن حقيقة عامة ، أو لأنها تصبح حسنة أو جميلة في ذاتها — كلا ، وانما « في نظرك » هي كلمة وفريدة . انه كالوقوع في غرام شخص ... وانما افترض ان شغلي الآن هو الوقوع في غرام هذا الكون . »

ان هذا الضرب من القدوة فطري لا يمكن اكتسابه . ولقد كان مثله لدى كل من بيليك ، وورفوزورث ووتيان . قد ولد معهم . وقد يكون هنالك تفسير طبيعي له ، إذ يرى أندروس هاكسلي ان نقص مادة السكر في الدماغ تخلف لدى صاحبه صوراً وأخايل . وقد يرى البروفسور ابراهام هازلوان بروك كان غاضباً « تجارب القمم » ، وان مثل هذه « التجارب » تراود الرجال المصابين وذوي النزعة التغايرية ، في كثير من الأحيان . والحق ان حياة بروك المبكرة كانت رضية دون متاعب ، ولذا فإن أساس نظرتي الى العالم كانت تدافلية بطبيعتها . وما فوائده المبكرة في الطبيعة الا مجموعة من « تجارب القمم » هذه . بعد تكتيفها مع الشرع الطبيعي لغنى لا يزال يخوض في بحر

المراعاة . أما تجربته العاطفية القاسية قليلاً مع كاترين كوكس فقد خففت من حيوية بروك الطبيعية ، فنتج من ذلك ان جاءت السنوات الثلاث الأخيرة من حياته عقيمة لا عطاء فيها (وان كتب مسرحيتين في تلك الفترة) . وانطلاقاً من ان حيوية بروك كانت رقيقة المستوى ، ومن ان نظيرته الأساسية لم تكن عضائية - لا يبدو لدينا سبب يعملنا نشك في ان بروك كان يستمر في تطوره ، إما كشاعر أو بروائي ، بعد الحرب .

إذا ليس بروك شاعراً كبيراً ، ولكنه شاعر حقيقي . و مجرد الحاجة الى إيراد هذه العبارة اصلاً هو دليل على التأثير غير السليم الذي فرضه الموت على النقد الأدبي في انكلترا ، ثم تابعه فيه ليفيس . لقد قدم الموت تلك الخدمة الكبرى للنقد الانكليزي : ألا وهي جعله أوروبياً ، أي جعله يمي ، طريفاً ، يرتفع ماراً بالشاعر الفرنسي بودلير الى دانتي ولقديس الغسطين . وكان المعيار الذي انتقاء شبه لاهوتي ، فكان جزءاً كلي شاعر لا يمتلك اهتمامات مسيحية ان بقصى . لذلك وجدنا كولريج و دودن ، يدخلان قدسه ، فيما لا يكاد يارون وشيلي وسويتون يكونون جذيرين حتى يفسد طردهم منه .

كان مثلك الموت هذا ، رد فعل ضد رد فعل آخر . فقد كانت الرومانتيكية في الواقع جزءاً من ردة الفعل العلمية العظيمة ضد الكنيسة وإطلاقيتها الضيقة . وآخذة بالاعتبار حجم خصمها وقوته ، وجدت الرومانتيكية انه يتحتم عليها ان تغالي ، أن تنبذ فكرة الدين المسيحي بالكلية ، بل وان تعتبره خرافة . على أساس هذا المعنى تجاوز شيلي إلحاده عند وفاته ، فاعترف ان جميع الشعراء اقلية أصلاً - على اعتبار ان الدين هو الشعور بأن الحياة لها معنى يذهب الى ما وراء حدودها . ثم ظهرت الحركة الدينية الجديدة - التي تضم بين شخصياتها نيومن و ت. ا. هالم - فطغيت بالمادية التشاؤمية ، التي قرنتها بالرومانتيكية كافترتها بتحديد الالفاظ وتحايل الارشاد

في الافكار . ولم يكن أي من الجانبين منصفاً مع الآخر . ففي كلا الحالين ، تضمنت منع الرقص عاطفة ذاتية معينة تجاه الشيء المرفوض . ف هجوم الموت على كل من الشاعرين شيلي وسويتون تغيرنا شيئاً عن الموت نفسه ، لكنه لا ينقل لنا شيئاً عن أي منها . نحن تعلم ان شيلي كان مصاباً بقرور الذات ، وبخاصة في أمور الجنس ، كما ندوي ان سويتون كان غير ناضج في الستين من عمره كما كان في السادسة عشرة ، وأنه كان يهتم بالجرس الموسيقي اكثر من اهتمامه بالمعنى . ونحن ندري ان الملحنين العدواني من ابناء القرن التاسع عشر ابتلعوا كلا من الشاعرين بعموه ويجره . ومالوا الى اعتبارها شهادتين وقديسين للفكر الحر . بيد ان كل هذا يترك القضية الأساسية لم تفس : هل كان شيلي وسويتون بلا مكان العبقري حقاً ؟ إلى أي حد كانا شاعرين عظيمين ؟ وبفض النظر عن السمات السلبية فيها ، ماذا كان اسهامها ، وكيف كان متفرداً عن غيره ؟ إذا كنت حكيماً في سباق البيض والملاحق فليس لك ان تصرف الفائز في السباق على أساس انه لا يتفن السباحة . ولكن هذا او مثله ما كان يفعله الموت على الدوام وهو يحكم على الشعراء الذين عجزوا عن الارتفاع الى مستوى أرواحه الدينية .

ولم يكن الموت في عمله هذا مخطئاً بالكلية . فالواقع أنه بهم ، حين الحكم على شعر سويتون ، ان نأخذ بعين الاعتبار انه ظل شاعراً مرادفاً ، وأنه كثيراً ما اشار الى المركز ذي ساد بكفة و العلم . كذلك ليس مما لا يحسن اعتباره حين الحكم على شعر شيلي معرفتنا انه كان يامل زوجته الأولى عدالة ساذجة عن لا وعي منه . اما الخطأ في موقف الموت قبو أنه يسمح لأحدهم الأدبية ان تعمي موهبته في النقد ، ان نسوق الشدة والعاطفة التي أحاطها شيلي وسويتون إلى الشعر الانكليزي فهي أضمن من أن تنبذ على أساس أخلاقية . فهي لا تحدث إلا بضع مرات في القرن الكامل . انها الصفة الأساسية في الشاعر ، وأقدر الصفات فيه واكثرها مرغوبة عند الناس .

ان الشاعر رجل يرفض طبيعته ، وغريزيا ، قوافه الوجود اليومي . وفي المراحل الأولى من تطوره ، ربما لم يكن هو نفسه يعرف ما يحدث له أكثر مما تعرف الشرنقة عن نفسها حين تتحول الى فراشة . وقد يعقلن هذا الصراع الداخلي بعدة طرق . فقد عقلته اتباع مانشويان اعتقدوا ان الجسد قد خلقه شيطان وان « الروح » قد خلقها الله . وجاء روسو - وهو مرحلة أكثر حداقاً - فألقى عبء اللوم في وجود الشر على المجتمع . وكان شيلي يعيل الى قبول هذا الرأي . اما سوينبرن فكان مانشويان الى درجة ما ، فاعتقد ان الله - إن وجد - كان شريكاً . (وهذا رأي استعاره من المركز دي ساد) . وذلك بخلاف ويتان ود . هـ . لورانس اللذين كانا ضد المنشوية ، فمجدا عالم الجسد والمادة ، وشكلا كل الشك في النفس الانسانية وعيها الى ان تتعقلن .

اما صاحبتا بروك فقد سلك طريقا ويتان . لقد حدثت عليه الحياة الى درجة لم تسمح له ان يثق في المادة . الا انه ، شأن كل انسان يعتمد الى درجة كبيرة على منح هذا العالم ، استولى عليه هاجس عدم ديمومته . ولو استمر موقفه هذا حتى بلغ نهايته الطبيعية لأنتج تقبلت للبوذية . لكنه لم يستمر . والتقيض الآخر لذلك هو نوع من الأنسة الصوفية ، وهو الشعور بأخوة الانسان و « تناوب الدموع الأبدي » الذي يحده المرء في الشعر المتأخر الذي كتبه ولفريد أوين . (ويبدو هذا احتمالاً راجعاً حين يتذكر المرء أن يواكير شعر أوين تشارك اشعار بروك في كثير من طبيعتها ، مع نفس الميل في كليهما الى وحدة الوجود وشهوانية كيش) . والشيء الوحيد الأكيد هو أنه كان يجب ان يتم تطوير ما في شاعرية بروك . فقد كان لديه أكثر مما ينبغي من الحيوية . بحيث لا يسمح بالتعفن أو الخضوع للعادية (كونه شاعراً عادياً) .

برى « ريلك » في أول قصيدته مرثاة « دوتو » ان العاشقين الذين يموتون شباباً هم رمز لذلك العالم الآخر ذي النفاذ والشدة . وهو يقول : ان ربه

البطل هو رمز الانتصار على هذا العالم . ولكن الرمز الذي يستمر ، يفقد شيئاً من شدة . والعاشاق الذين ماتوا شباباً هم بطريقة ما رمز شدة أكثر فعالية ، رمز الثورة على العادية ، لأن وجودهم قد انقطع وتوقف . وبوسع المرء ان يضيف الى ذلك ان الشاعر الشاب يمتلك نفس الكيمياء الذاتي الذي يمتلكه الرمز . وبهذا المعنى فان بروك يكون رمزاً - لا لشاب شديد الوطنية يموت من اجل وطنه ، وانما لكل شيء تعنيه كلمة « شاعر » . ان عدم اكتمال اعماله الشعرية ليس مهماً فالرمز كامل تماماً في ما بين ايدينا من آثار الرجل . وكذلك نقول : ان الرمز كامل في الشعر المبكر لكل من هفمان ستال ورينبو ، اللذين نوقعا عن كتابة الشعر في سن مبكرة نسبياً ونحوها الى مجالات اخرى . ولا أظنه اعتراضاً وجيهاً على شعرهما ان يقال انه غير ناضج . كذلك ليس اعتراضاً خطيراً على شعر بروك ان نشير الى انه غير مشذب تقنياً بقدر شعر هفمان ستال او رينبو . فبروك انكليزي ، والشعراء الانكليز لا يهتمون ابداً بالأسلوب .

والنقطة التي أحاول الوصول اليها آخر الأمر هي اننا نضيق آفاق مداركنا اذا رفضنا قبول شاعرية بروك ، كما فعل البيوت مع شيلي . قد يكون من المسموح اقضاء كانب ارتفع المرء فوق ما كتبه في كل ناحية ، كما يكبر تلميذ المدرسة عن انشودة بيلي بانثر أو هانتي . أما عندما اقصى البيوت الشاعر شيئاً ، فإنه كان يقضي رجلاً يمتلك مؤهلات هامة محددة كانت تعوز البيوت نفسه ، واسوأ من ذلك ان البيوت لم يكن يعترف بأنه تموزة تلك الصفات . ان شيلي لا يجوز ان يُقصى الا من قبل شخص يتوفر لديه ذلك القدر من الحيوية « والمثالية » والخيال الذي توفر عند شيلي - ومثل هذا الرجل لن يهمل صاحبه حقه على التأكيد . ان الخصائص التي تجعل الشاعر شاعراً لمي

نادوة ، ولا يمكن الاستغناء عنها بأية صورة . فحتى لو تجاوز المرء الشعر ، أي لخطاه - بأن كف عن قراءته طلباً للثمة - فإن الشاعر نفسه يظل رمزاً لأهم غاية من وجود الإنسان ، للطموح في الارتقاء . وفي هذه المعركة ليس هناك إيجابيات فقط ، وما لم تكن انتصارياً أو غلطاً ، فأنتك لن تطمن رجالك في ظهورهم .

و. ب. ييتس

هناك كتاب شيق عن ووردزورث اسمه « ووردزورث في الحبس » . يحاول أن يجلل أسباب هبوط ووردزورث في شعره . وكثيراً ما فكرت وفكرت : بأنها من فكرة جميلة لو كرست مجموعة من الدراسات لشعر من المؤلفين الكبار الأوائل فيها هذا الموضوع ، فاقول : هبوط سويتيرين « انحدار براوننج » سقطات فدمعواي ، وهبوط ألدوس هاكسلي . ولا شك في أن الهبوط في حال الشاعر - ككون عقل وضوحاً - وأقل صحياً على الأقل - منه في حال الشاعر ، فلو لم يمكن الجدال حول ما إذا كانت قصة Finnegans Wake لجويس « وقصصه ذلك حوريف » والمبالغات التاريخية عند جون كوبر بوبز (على اعتبار أنهم في 1944) كتاب من تسبج يمكن مقارنته ببعضه) - هي زيف خلاق ما كان له أن يدعى من كتاب لم يكونوا قد رسخوا شهرتهم ، ولكن الشعر يجعلنا نشعر بالأمم القديمة ، لأنه يستطيع أن يتخذ أهدافاً كثيرة : من الخطب السياسية إلى العالم الكسبي ، ومن فهارس الكتب إلى مستندات في الفلسفة . أما للشعر دور الوسيط ، « واسطة خاصة » واسطة مصطنعة ، ونحن نحكم عليه وفق قواعد

أكثر صرامة في مستواها .

والحق ان مشكلة المبروط الخلاق لمي مشكلة تبعث على الاهتمام ، لأنها تنطوي على ضدها : أي على فكرة ان الفنان ، شأن العالم الكبير أو الرياضي اللامع ، قد يستمر في إنتاج عمل قيم وأصيل حتى نهاية حياته ، بل قد يؤخر أعظم إسهاماته الى سنه الأخيرة . من السهل ان نفهم هاجس روبرت بروك بالشباب حين يتفكر المرء في وردزورث أو سويندون . فبالقابلة نرى ان براوننج كان مغالباً في تقاؤه حين قال :

إكبر وليتقدم بك العمر يرفقي
فالأفضل لما يأت بعد .

وقد يشتمل المرء فيقول : لو أن أعمال معظم شعراء القرن التاسع عشر قد 'قسمت نصفين' وطرح النصف الثاني منها ، لكانت خسارة الأدب طفيفة جداً . ان حالات استمرار الإبداع المطولة تستحق دراسة شاملة لأن المتوفر منها عدد ضئيل للغاية . انت على ذكر غوته وبيتهوفن وريتا فكتور هيجو وأبسن وتكاد تنتهي معك قائمة القرن التاسع عشر . وفي القرن العشرين تكون القائمة أكثر كثراً . فبين الموسيقيين يصعب عليك ان تجزم برأي نهائي ، لأن تكنيك الألحان قد بلغني نقصاً أساسياً في التطور . وبين الشعراء يقف ريلكي وبيتس وحدهما . فكل من كتب عن بيتس قد أشار الى قدرة ذلك الشاعر على الاستمرار في التطور . وما يسرعي اهتمامي أكثر من ذلك الأسلوب الحاطي والغريب الذي سلكه ذلك التطور ، والتناقضات التي بقيت في صميم عمل بيتس الأدبي حتى مؤلفاته الأكثر نضجاً .

كان أول كتاب قرأته عن بيتس هو كتاب لويس مكليس ، الذي راعني إصراره على ان الأشعار المبكرة لبيتس كانت لا قيمة لها نسبياً ، وان اشعاره اللاحقة فقط هي التي أهلته لأن يعتبر شاعراً كبيراً . ففي السادسة عشرة بسدا لي بصورة قاطعة ان الأشعار المبكرة تمتلك وحدة من النفس الشعري ، وتشوهر

شخصية شعرية متميزة ، شأن أي قصيدة كتبها بيتس في الفترة التي كتب فيها *Fils du ciel* ، وهذا بيتا تكشف أسماءه اللاحقة بتجسّر ذلك النفس الشعري وضياعه .

وأظن ان هذا الرأي جدير بالبحث كراي مغاير للفكرة الشائعة . لذا علينا ان نعود الى القضية الأساسية : ما هو الشعر ؟

انه تقبض حياة العالم اليومية : هذه هي طبيعته . لقد ولدت في وسط يشككي ويخبرني من اكون وماذا ينتظر مني . قد اكون عظمواً مثل روبرت بروك أو فكتور هيجو أو شاعر وولف المفضل ، موريك ، وأجد نفسي في وسط عطف . ولكنني من المحتمل أكثر ، لو احصينا قائمة بالشعراء ، ان اجد نفسي في الأقاليم ، أو في ضواحي لندن أو غلاسكو أو سوان سي . وعلى الذي الطوبى ليس لهذا كله أثر كبير ، فإنا أواجه نفس المشكلة : مشكلة تطوير شخصيتي وتطوير مجموعة من المثل ، ثم بناؤها واقامتها ، رغم معارضة ذلك الوسط . است اقول : فرضنا على الوسط الذي أعيش فيه ، لأنه قد لا يحدث ذلك . فقد يظل ذلك الوسط غير شاعر بوجودي أصلاً . ولكنني اعكس صورة لذاتي تكون متسجعة مع أشباع حاجاتي أكثر مما تفعل أنا ، التي ورد حين يتأدوني والذي او استأف مدبرتي بأصلي . ولقد صرح بيتس (في حديث له مع الأذاعة البريطانية) بقوله :

« يقول بعض الناس ان لي أسلوباً متأثراً بالغير ، فإذا كان هذا صحيحاً ، وقد يكون كذلك ، فهو لأن أبي اخذني ، يوم كنت في العاشرة أو الحادية عشرة ، الى رواية حملت المشورة التي مثلها إرفن . وبعد سنوات من ذلك سرت لي شوارع دبلن لا ينظر الي أحد » أو أحد أعرفه ، وأنا أتبغّث في تلك المشية الخائفة التي شتمها غوردون كريسيج بحركة من حركات الرقص ، وجعلت الشخصيات التي خلقتها تتحدث بتفكيره الفلق الغريب » .

ان بيتس شاعر انطوحي العصر الصناعي ، كان عليه ان يقرض صورة ذاته

الخيالية على الشوارع الفاتكة والناس المسحوقين .

« وفي يوم آخر سألتني امرأة ان ارشدها الى طريقها . وفيما انا متردد في ذلك - إذ انتزعني هذا فجأة من سياق فكري - مرت امرأة من بيت مجاور ، وقالت انني شاعر . فاستدارت المرأة التي سألتني وانصرفت وهي تنظر إلي بازدياد . ومن ناحية اخرى ظن رجل للشرطة وجاني الترام ان شروعي الذهني أصبح « مفهوماً » لديها عندما اخبرهما خادمنا انني شاعر . لقد قال الشرطي ، الذي كان يريد ان يعرف لماذا لا ابالي حين اجتاز الأمكنة النظيفة والموحلة : « آه .. حسناً ، إذا كان الشعر « وحده » هو الذي يمثل في رأسه . « وأحياناً كان كوفي شاعراً يقنع الآخرين وأحياناً لا يقنع . »

كان بوسع وردزويرث ان يتسلق التلال ويشرف بنظرة على البعيريات « أو يستنصر قارباً ليجذب في شواء الفير - كما يصف في « المقدمة » . وكان شيلي يتمتع بأعجاب بنات عمه اللواتي كان يروي لهن قصص المفتين . وقبل ان يتخطى سبي مرابعه ، خطف فتاة ذات بشرة في لون الخوخ والقشطة ، هجرها بعد ذلك . وقد وقع بيتس أيضاً في غرام فتاة حلوة ، لكنها أيضاً جعلته موضع ثقة نسر اليه خصامها مع عشيقها . وإذا لم يكن يطرده النوم في تلك الأيام ، فليس ذلك بفعل احلام اليقظة حول نمي مشاركتها له في فراشه ، وانفاسها « بسبب حنقه على خطيبها » . اما غرامه الاخير مع « مود كون » فقد عالى اجهاضاً مائلاً « وهو شديد الحذر في ان يصرح ما إذا كان غرامه بـ فلورنس فار - التي كانت عشيقته شو - قد وصل إلى درجة الالتئام الجسدي . ما الذي كان هناك إذا غير ان يعكس بيتس صورة لذاته : « جفون شاحبة كالسحب ، وعيون حائلة » ، وشاعر تبيل شاب يحوس شوارع لندن المقفرة ، ويعلم - يوحنا معمدان بصرخ في الناس على يفرغ البيوت من سكانها المسحوقين ؟ (هذه هي ذات الصورة التي دفعت في . اي . لورنس الى وسط البدو) .

ان الشاعر « كما ناقشت سابقاً » هو الرجل الذي يخضع « لتجارب قسمة »

فجائية حين « يكون كل شيء » ننظر اليه مباركاً » . وقد رصدت تجربة بيتس الخاصة في « مخزن لندن المزدحم » . في هذه اللحظات « تبدو طرافسة العالم وحدها « سحر » و « ثراء » - حجة لذاتها . ولكن لما كان الشاعر الشاب حساساً وغير واثق من نفسه ، فتحن لتجده ميسالاً الى التواؤم مع الأشخاص الآخرين ، فمروحه تدور متعاطفة مع مراوحهم . اذا كيف يوفق بين هذين المتزاوجين ؟ حين يكون متعباً ومكتئباً ، تجده ينظر الى العالم من خلال جاني الترام ويسأل : « أهو سحر ؟ بالطبع لا . انه طريق برومبتون العتيق ... » كيف يوفق المرء بين تجوية القمة وبين القلق اليومي « دون تخليته عن التجربة وشطها » . وكأنها نوع من الوهم ، ومضة من العافية البدئية ؟

حين واجهت هذه المشكلة نفسها وليام بليك أكد ان هنالك عالين ، عالم الواقع اليومي هذا ، عالم القطارات وحوادث القضاة ، والعالم المثالي أو الرمزي الذي يمكن لمح في جميع الأساطير وقصص الرومانس . وبعبارة متناقضة في الظاهر ، فإن العالم الرمزي أكثر واقعية من العالم اليومي . كلا ، هذا غير صحيح ، ولا حتى بمعنى موهم للتناقض ، لأننا نعلم ان القطارات وحوادث الحازرين تزول ، بينما تبقى الغابات والنجوم . إذن فإن الغابات والنجوم أكثر حقيقة من طريق برومبتون العتيق حتى ولو رفضت حواسنا الكاذبة تصديقي ذلك .

ما هي الحقيقة حول تناقض « العالمين » ؟ من الواضح انه ليس هناك اثنان . فالذي يحدث عنه ليس سوى ضريين من الادراك لعالم الواقع ، حالتين من حالات الوعي . فلو كنت مريضاً - دعنا نقول مصاباً بحمى خفيفة - فإن « غير الكاذب » يكون أكثر من مرآة تعكس الوسط حولي ، فأرى الأشياء « معكسة » ولا أعلق بها معنى . أنا أمزج ما بين الوهم والحقيقة ، فتبدو الأحلام واقعية والبدو الحقيقة مجرد حلم . فما الذي يعنيه هذا ؟

انه يعني ان وعيي وادراكي شيان مختلفان ، أنا أعي وجود هذه الفرقة .

وإذا كنت اقرأ قصة عظيمة ، فأنا انصور شخصياتها وأحداها ولا أعياها بنفس المعنى الذي أعني به وجودي في هذه القرية ، ولكن العادة أن يعمل هذا الضريان من الوعي معاً كجوداي عربية . أنا انظر الى تلك الشجرة التي يساقط المطر من أغصانها ويبدو لي أنها تستثير في حس شعري ، لماذا ؟ لأن تصويري الطبيعي الفعلي لتلك الشجرة - الذي سيكون مجرد شجرة محمومة - يختلط بصورة طبيعية بالصورة الشعرية للأشجار ، أشجار امسيات الأحاديث المشمة والمطر ينقر على النوافذ ، أيام كنت طفلاً ، ان وعيي الداخلي هو الذي يزودني بالمعاني ، والعلاقات ، فيا يزودني إدراكي بالصورة الفوتوغرافية للشجرة فقط . وكلما زاد عمق استشارة هذا العالم الداخلي ، كلما خفت إرادتي من ضغط دافعها المعنوي ومحتت لي أن اغوص في قعر لا وعيي ، وكلما زاد راء معنى وسحر هذا العالم المصور . هنا ، إذا ، علماً بليكن . وهذا هو السبب في أن بعض العقاقير تستطيع أن تعني التصور : أنها تكبح إرادتي وعربي العلاقة العادية بين الوعي الإدراكي والوعي العادي .

وعندما أقول : تلك الشجرة في المطر جميلة ، ترى ما الذي أعنيه بهذا القول ؟

لست أعني فقط أن المطر يثير في ذكريات الطفولة ويجعلني أهي انني الآن في غرفة مريحة جافة . بل يعني أكثر من ذلك . إنني أمد يدي إليهما بشغف وبلمحة توقع ، وبسماعة ، كما يمد الطفل يده الى كيس عندته الماء الدسم في صباح عيد الميلاد . والآن . لو لم يكن المطر يسقط ، لكنت ربما نطلعت الى الشجرة ثم تشكلت لدي فكرة غير كاملة : أنها مجرد شجرة . وهذا التمس ، المدفع كاندفاع الطفل حين يطوق بذراعيه عتق عمه ، أو الفتاة التي تمدو الى عشيقها - هو فعل ، يقدر وتوحي على قسمي حين أجلس على دوس ، في تلك الحال لا أظن الى القول : وهذا مؤلم . علي ان انقض بسرعة . كلا ، أبداً . لا وقت لذلك . وأما يترافق الإدراك والفعالية مجتمعة ، حتى لا أعود

أظن الى الفجوة التي تفصلها . ولو كنت في حالة محمومة من الغيوبة ، فقد يستغرق مني ثانية أو حيا يقرب من ذلك لأعلق فائلاً : أنا أعاني الماء - فعلياً ان انقض .

وباختصار . ان الفارق بين « الإدراك الشعري » و « الإدراك العادي » هو فارق الدافع الذي وقع عليه الاختيار . انني انفس الشجرة كما يمكن ان انفس شظيرة حين اكسون جانماً . فالفعل مقصود - هادف - كملاكم بملكم كيبس التدريب . وكما يقوي الملاككم ذراعه بالتمرين على كيبس التدريب ، كذلك فأنني بمقدوري ان أقوي « عضلة » الفقد في يحمل تلك العضلة تملك الشجرة عندما لا يكون لدي سبب معين للفعل ذلك . وإذا قمت الآن بزوتي ما بين عيني وتركيز نظري على الشجرة فإنها تصبح - الثانية واحدة - أكثر حقيقة ، وتطلق شرارة من السرور في داخلي .

وبمثل الشباب بطبيعتهم الى ان يكونوا سلبين ، آملين ان يحدث شيء يثير اهتمامهم . فأنت تجدهم يتشاءمون في اليوم البليد ، كما يلوح في عيونهم الخمول والفتور . وهذه طريقة أخرى للقول بأن « عضلة » الفقد لديهم لا تكون مستعملة في ذلك الحين . ومن ثم فإنها تضعف بصورة حتمية . ولو جاء رجل من سكان المربخ الى هذه الأرض ، لوجد من الغريب جداً أن تكون المخلفات الشريرة عليها غير واعية للألم البسيطة للإدراك ، وأنهم يظنون ان الوعي مواءة تعكس الحقيقة . وإذا يكون بين يديه هذا الدليل للسلوك البشري ، أن يصعب عليه ان يفهم بليكن . ويتس . وإذا عجز المرء عن معرفة « قصديرة الإدراك » فكيف يتسنى له ان يوفق ما بين حالتي الذهن : الملل ، والشدة ؟ من طريق لوم العالم :

أنا أجوم كل شارع فذر
فريباً من حيث يحوري نهر التاميس القذر
وعلى كل وجه ألقاه أرى

امارات الانهاك وعلامة الأسى .

وبخبرنا بيتس كيف ان احد اصدقاء والده اقتبس قول رامكين : « في ذهاني الى عملي في المتحف البريطاني ، اشاهد وجوه الناس تغدو اكثر فسادا كل يوم » . وقد أقتنع بيتس نفسه بأن ذلك كان صحيحا .

وببدأ المرء في التفتيش عن المعيز الجرباء :

إن العالم بين يدينا واقر واقر ، كان ولا يزال ،

بأخذ ويعطي ، ونحن نبذل طاقاتنا .

أو :

ان الخطأ في الاشياء غير المشكلة هو خطأ اعظم من ان يوصف وأنا اتصور الى تشكيلها من جديد ، وانما اجلس وحيدا على جنازة خضراء .

لماذا ؟ لأن :

كل الاشياء قبيحة ومخطئة ، كلها بالية وعتيقة . . .

وهي تشبه صورتك التي تزهو وردة في اعماق قلبي .

ان ما يتم خلقه هنا هو « انا » مناقضة تنف قبالة «العالم » - تحديا للعالم . كان بيتس صريحا فيما بعد ، في الشعر وفي كتابة سيرته الذاتية « حول خيالاته المبكرة » حول مخارقه وعدم لياقاته . فهو يقول : « لقد بدأت بالسرقعة عندما كنت (ابدأ بزيارة) احد أو أرد له زيارة سابقة ، وقد أخبرتني امرأة عرقها والحبشها وأنا طفل انني قد تغيرت الآن الى الأسوأ » . وهو يتحدث في قصيدة له عن « الرجل غير المكتمل وأمله عندما واجهته بشاعته » . انه يغلي بالأفكار والآراء ، وكثيرا ما تتقوده هذه الأفكار الى ان يجعل من نفسه رجلا أحمر . وبالمقابل ، فان كثيرا من هذه الحوادث تبدو مضحكة ، لأنها تقضض فشلا دون - كشوطا في الاتصال بالواقع ، وحين يتركه المؤرخ بيوري وحده للحظات ، يصرح له بيتس عن عودته ، بدون تهديد ، « انما اعلم انك ستدافع عن نظام القومية

العادي بقولك إنه يقوتي الارادة » ، لكنني مقتنع انه يبدو كذلك في الظاهر فقط ، لا حقيقة . . . لأنه يضعف الجوافز . « غابتم بيوري وبدأ مرتبكاً لكنه لم يقل شيئا » . وفي مناسبة أخرى ، قلت للصور الفوتوغرافي فيما كان يضبط فطمت من الحديد الشبيهة بجذء الفرس ان يبقني رأسي في موضعه : « لأنه ليس عندك إلا الورق الأبيض والأسود بدلا من الثور والظل » فانت لاشتطيع ان تغل الطبيعة . والفنان يستطيع . لأنه يستخدم نوعا من الرمزية . . . وكان ما أدهشني ان الرجل بدلا من التأفف من هجومي على مهنته ، قد أجاب : « ان الصورة الفوتوغرافية ميكانيكية » . « وفي السابعة عشرة كنت قد أصبحت مدقعا نحاسيا عتيقا مليئا بالذائف » ، ولم يكن هنالك ما يعوقني من الانطلاق الا الشك في قدرتي على الإطلاق المباشر . « ومرة حين كنت في غرفة رسم دودين أعلن خادم قدوم مدير مدرستي الأخير . ولا بد أنذاك ان شحبت وجهي او احمر » ، لأن دودين ، بكلمة ساخرة ودودة منه « أدخلني في غرفة أخرى ظلمت فيها حتى انصرف الزائر . وبعد بضعة شهور ، لقيت ذلك الزائر مرة أخرى ، فكانت لدي شجاعة اكثر . لقد سدف ان قابلنا بعضنا في الطريق فقال « أودك ان تستعمل دالتك على فلان ، لأنه يكره كل وقتك لممارسة نوع من الصوفية » ، وسيخفق في فصوصه . « لقد استولى علي الذعر ، ولكنني فكنت من قول شيء عن أبناء هذا العالم وكونهم اكثر حكمة من أبناء النور . فانصرف المدير المحترم وهو يقول بفضاضة : صباح الخير » .

ولا شك ان بيتس ظل يتفكر في الحادث لبضعة ايام بعدها وهو يدير في رأسه الاشياء التي كان يحب ان يقولها عند ذاك .

لقد هانني جميع ذوي الحساسية مثل هذه الارشادات . والمسألة المهمة هي انما يعالجونها . لقد انتظر برنارد شو حتى اواظط الاربعينات من عمره - ثم اصبح اميناً من شوا - ثم جعل إحقاق المثالي في التواصل مع موضوعه ، أفضل كوميديا له ، وهي كوميديا الانسان والسوبرمان . وربما كان الدوس

هاكسلي أول كاتب انكليزي يؤلف كوميديا هجائية عن آلام الشباب هذه
الناجمة عن الخجل والوقاحة . ولكن هذا الأسلوب أيضاً ينطوي على شكل
من اشكال تزييف الذات ، لان الذات التي تجري السخرية منها هي أيضاً لا
يملكها الساهر .

ان الانفصال هو احد طرق الهروب من الذات غير الناضجة . ومثله في
الفعالية يكون أسلوب الانشغال ، أو الانهاك . واكثر ما يعي الانسان عجزه
حين يحيط به التوافه ، وأقل ما يكون وعياً بذلك حيناً ينهمك انهاكاً كلياً
في موقف شعوري أو جسدي ، وقد اختار شو أسلوب الانشغال هذا حين
اصبح اشتراكياً يلقي الخطب في زوايا الشارع . فالفكرة المباشرة تتطوي على
امكانية القيام بالعمل المباشر . وانشغال الشعور قضية اكثر من هذا تعقيداً .
وبقدور التأمل في المأساة أو الازمة وحده ان يولد نفس الوحدة البسيطة في
المعاطفة التي يخلقها الفعل العنيف . ونحن نبدأ نعيش عندما نفقه الحياة
كمأساة . هذا ما يكتبه بيتس في « اربع سنوات » . ولو شغل الناس جميعاً
انفسهم في هذا الموقف المأساوي عينه ، لبات الفارق بين شاب يعي ذاته ، عمره
سبع عشرة سنة ، وبين رجل وزين في السبعين - غير ذي أهمية . واذا كنت
هناك فرق ما قسيكون ابن السابعة عشرة أفضل .. لأنه أبعد من الموت .

والآن دعنا نتحدث بلغة العقل المفكر فنقول : ان التشاؤم صحيح كما هو
التفاؤل . أما اذا تحدثنا بلغة المعاطفة ، فان المعنى المأساوي للحياة يعود بمرود
اكبر من نقيضه .. يصعب من ان نقيضه ليس هو التفاؤل أو تحسُّس الهدف ،
ولما مجرد القبول العرضي « لتفاعة الحياة اليومية » . فحين تكون الحياة
منظمة بصورة حسنة وأمينية ، تصبح المأساة مرادفة للجذبة وتمشُّق الهدف .

لقد جرب بيتس ، مثل شو ، الاشتراكية - سمة ولم موريس المثالية -
ولكن مزاجه كان أقل ملازمة لها من مزاج شو . « كنت مختلفاً عن الآخرين
من ابتداء جيلتي في شيء واحد . فأنا متدين جداً ، ولما جردني هاكسلي

وقسودال ، اللذان كنت أمقتهما » من افكارتي البسيطة عن الدين في طفولتي ،
صنعت ديناً جديداً ، هو تقريباً كنيسة لا تخطئ من التقليد الشعري ... وفي
مقزل ولم موريس ، اعتاد بيتس ان يشترك في مناقشات مع عامل شاب كانت
افكاره عن الدين افكاراً ماركسية محضة . « ثم تدريجياً اثار اعصابي ذلك
الموقف تجاه الدين من قبيل الجميع ما عدا موريس ، الذي كان يتجنب الموضوع
كلياً ، فانفجرت بعد محاضرة بكل طيش الشاب المشهور . كانوا يهاجرون
الدين ، قلت انهم يهاجرون الدين او شيئاً من هذا القبيل » ومع ذلك ينبغي ان
يكون ثقة نجدد للقلب ، والدين وحده هو الذي يستطيع ان يفعل ذلك ..

كان هذا بداية ابتعاد بيتس عن الاشتراكية . كان طريق الاهتمام الاجتماعي
مسدوداً امامه في ذلك الوقت . واصبح خلق الاله النقيض في الشعر هو
هو الأكبر . وكان يتوجب ان يكون مأساوياً ، فانبثقت هذه الفلسفة الفردية في الشعر
بؤيدها الاحساس بقصر العمر ، وهشاشة الجبال ، وحتمية الحثية والانزمام
وهذا مطلع القصيدة التي يفتتح بها بيتس اول ديوان مطبوع له ، تعرض المشكلة كإيلي :

مانت غابات أركاديا

وتلاشي فرحها العتيق ،

فمنذ القدم والعالم يتغذى بالأحلام ،

والحقيقة الشائبة هي الآن دمعيتها المزوقة

ويهل المرء في البدء إلى ان ينقد كسلاً من الأسلوب والموضوع . فقابات
اركانيا هذه لم توجد أصلاً الا في مخيلة شعراء ما قبل روفائيل . ولم يأت وقت
على العالم كان يعيش فيه على الحلم - وليست العصور الوسطى على التأكيد
ويتساءل المرء كيف يمكن ان تكون الحقيقة شائبة « ومزوقة بالأدهان » ،
في نفس الوقت . لا بأس فهذه مجرد مراوغات لفظية . والمعنى واضح
تماماً :

انظر : ان ابتداء هذا العالم المرضي

قوي الأشياء المتغيرة الكثيرة

يمرون بنا في رقصات جديده

على النعمة المسكورة التي يعزفها كرونوس

ان الكلمات وحدها هي الخير الأكيد .

وهذا يعني تلك الكلمات التي تناشد ارقادا ما قبل روغانيل ، والتي تعلق ستارة مطرزة على جدران الحقيقة الشوهاء المارية . وبعد أن أعلن بيتس مبداء الشعري نراه يأخذ في تطبيق ذلك في بقية الديوان . اما الهدف فهو إثارة نفس خريفني من الجمال الممزج بالتعب والحزن والإفكار . واحدى كلماته المفضة هي الآسى :

كان هناك رجل سماه الآسى صديقا له

وكان يحمل برفقه الآسى ،

ذهب يتمشى بخطوات متساوية على الرمال اللامعة

والرمال الموشوشة ، حيث سارت العواصف

أو :

ما الذي تصنعين أيتها الجميلة الشرقة ؟

وإنني أسوءك رداء الآسى ؛

ما أجل ان يرى المرء في نظرات جميع الناس

رداء الآسى

وفي نظرات جميع الناس..

ان عدم التحديد اللفظي يضايق ويثير : خذ مثلا : حيث تدبر العواصف Where Windy Surges Wend ؟ والحقيقة ان بيتس غير مهم بالكلمات بل بالموسيقى ، بالتعبئة . وليس هذا الآسى ، هو الشموخ الحقيقي الذي يحس به إنسان فقد شخصاً يجب ، وإنما هو حالة ضبابية ، فيها بعض السرور ، وعلى صلة بأوراق الخريف الساقطة وصوت البحر . وهي قريبة الشبه بموسيقى

ديليوس ، ما عدا في ان صوراً معينة تحمل محل الاوتار ، مثل : النجوم المتألقة والسماك الهاجع ، والأوراق الهامسة ، والامواج الموشوشة . واحد الموضوعات المفضة عند بيتس هو موضوع الرجال العمليين الذين يتحولون عن النشاط الفعلي وينتقلون أشخاصاً حاملين . ان الحب دائما مأساوي - أو على الأقل - مؤسف . ، أما ان يهجر العاشق أو توت حبيبته ، أو ينسحب الحبان من غرامها . وفي الحالة الأخيرة ، لن يكون هناك تبادل اتهام من أحد من الطرفين ، انها يتجولان عبر أوراق الخريف ويتحدثان عن فترة الفزوة وقصر عمرها .

وما يثير الاهتمام أكثر من غيره في الثلاثة الدواوين الأولى من اشعار بيتس ، أن الشعر فيها تابع تماماً ، في حدود معناه الخاص ، مثل موسيقى ديليوس . ومن أجل ان ينتقده المرء يتوجب عليه ان يقف خارجه ويقول : هذا ضحل . وهذا لا واقعي . . . وحين يتحدث بيتس عن هذه الفترة ، نحمد يتحدث عن ان ثقتي الهائلة بالنفس . . . والواقع ، ان أساس شعره هو صورة ذاتية واضحة عن صاحبه . ان بيتس ليس ، في الغني الكحول لوم فارغ ، شأن موريس . كلاه يبدأ ، إنه يأخذ دوره بجدية أكبر كثيراً ، ويرى نفسه شيئاً أقرب الى الصورة الخيالية عن قبلاي خان عند كولريديج :

لأحكي دائرة حوله ثلاث مرات

والغضبي عينيك بقزح مقدس ...

والشاعر (بيتس) مخلوق ذو امتياز ، ساحر ، ويتمتع بالقدرة على خلق سرب من الخلود على محبوبه . وفي هذه الأشعار لا يحترف ولو للحظة واحدة ان حبيبة قد ترفضه . فإذا ما راحت ، صديقة جميلة ، له تبكي ، فتدرك أنها :

نظرت في قلبي ذات يوم

ورأت ان صورتك كانت هناك ...

انه بمنجاة من خيالات الحب العادية لأنه ، مثل شايلد هارولد (عند

الشاعر يارون) « متمتع في حكمة الحزن وقد غرس بالمعاناة . ومع ذلك فإن هناك أيضاً عبادة للقوة والشباب — كما هي الحال عند يروك :

والشباب يتمددون في فراشهم ويحلمون
يربط حالات النشوة وشرايط الرأس ...
بيننا علي أنا ان أشتغل .. لأنني عجوز ،
ولأن جمره النار في نؤداد وهنا وتنظفي .

والاشياء القديمة في نظره تخص عالم البشاعة حتى لو كانت من البشر ، فهو يصف ذلك قائلا :

كل شيء مشوه ومكسور ،
وجميع الاشياء بالية عتيقة .

ويبدو انه يشعر بأن هذه الاشياء القديمة هي المومة لكونها عتيقة كما يقع اللوم على الأشخاص الحقى لكونهم حقى .

ومن السهل ان نركز حديثنا على هذا الجانب السلبي من أعمال بيتس المكونة . لكننا نكون أميل الى الدراسة البناءة للشاعر اذا حاولنا ان نفقه المنطق في وضعه آنذاك . فهو يسلّم جدلاً بأن على جميع الأشخاص الموهقي الحزن ان يقبلوا ان العالم مكان مثير للاشمئزاز . ومن هذا يبدو ان بيتس عاجز عن ان يتصور كيف لأحد من الناس ان لا يرافقه على ذلك ما لم يكن ذلك الشخص واحداً منهم ، « الحقى والمديمي الاحساس (ومن هنا فشل في تقدير يرثارد شو) . كذلك يبدو انه يرى العالم منقسماً الى حزبين مقتتلين ، مثل حزبي التعم والجحيم عند « ملتون » ، سوى ان « أبناء النور » يفلتوا عن خصوصهم في العدد . ونحن يمتني من منزلة الى المتحف البريطاني فهو يعبر ارض العدو . انه في عالم من الممرات المشقة والعنف المحتمل الوقوع . ويجمع خفي ليلي نخاعة بلغمية في حلقة ثم يبعثها في الجوهرور ، وتجادل اعرأه قميئة بصوت حاد مع جاريتها : لكن هذا العالم ليس حتى عالم هوغارث :

هوغارث هذا كان قنانياً حانقاً ، وهذا العالم ليس عالم فن ، انه مليء اكثر مما ينبغي بتفصيلات لا تتعلق به . انه عالم الصدفة والاحتمالات الطارئة الذي لا يشعر بوجود الشاعر . وهو يشعر بأن خصمه قد اعتصب متجعماً قنفاً عليه . وتطلب الظروف موقفاً متطرفاً : « اذا لم تكن معي فانت علي » . (وهو اي بيتس ، في ما بعد يضيف صفة المثالية على أقرابه في « سليجو » ، « التجار والبحارة » ، وان كان ربما كان قد جعلهم ضمن أعدائه في أيامه السابقة) . وهو يمجيب بشعراء ذلك « الجيمل الماساري » الذين آثروا استهلاك انفسهم حتى الموت — مثل ليونيل جونسون ، « جيمس توميسون » و « ارست دومن » — بل حتى اوسكار وايلد — لأن ما اختاروه يبدو منطقياً جداً .

كيف يستطيع رجل مرهف الحس ان يحتمل هذا العالم الباعث على الغثاس ؟ ان بيتس يتعاطف مع « دوين » عند « بر » ، لأن دوين هذا يقضي عيابه في منزله مسدداً سائر التوافد ، ولا يخرج إلا في ظلام الليل . كذلك يتعاطف بيتس مع « هوزمن دي اسانتيه » الذي يكفني تراءء خلق جزيرة صغيرة في الجحيم والذي يعيش كلية من اجل عالم من الخيال والاحاسيس . ويعلق بيتس نفسه شخصية « سميسا » « شيل روبارت » ، تعيش في حجرة تجلبها السواد . ان بيتس اقرر من ان يفعل ذلك ، لكنه يباشر خلق عالمه اللغني الخاص ضد المادة » ، ارض يشتهي القلب » ، حيث يقوم « الناس الصغار » بالحيل على الزارعين ويسرقون الاطفال .

أعد اعتبر النظارة الذين ضحكوا على مسرحية « ارض كما يشتهي القلب » حياتهم تمثيلها لأول مرة على مسرح « شارنج كروس » . تلك المسرحية قطعة من الخيال المزاوغ يقدم فيها محر خفة الروح . وقد يشعر القارئ الحديث بتل ذلك ، بالنسبة الى بيتس ، يمثل هذا الموقف أسوأ انواع القبيام . ان « ارض الحنيات » قد لا توجد البتة ، ولكنها رمز شيء حقيقي تماماً . وما عالم الشهام — وبخاصة الشعراء الرومانطيين — إلا محاولة لتمثيل الحقيقة بالرمز ،

الحقيقة التي تمتلك وجودها الذاتي . وحالما يتحول الشاعر عن عالم الحياة اليومي إلى مؤلفات الشعراء الكبار يتجلى له هذا العالم الآخر من الجمال ، والمعنى ، والشرق ، الهادي ، الحاسي ، وكأنه جبل سامق على عشرة أميال .

وهكذا فإن بيتس حين يخلق عالماً من الجنيات ، وغروب الشمس الحورية ، والأشجار التي تنفطر منها المطر - لا يشعر أبداً أنه إنما يحاول الهروب من الحقيقة . فهو مثل رجل يشن هجوماً على الواقع الذي يكرهه . وهو ورفاقه من الشعراء بشر يعيشون في عالم سكانه أدنى من البشر الأسوياء . وهؤلاء الناس الأدنى من البشر ، يبدون قناعين بأكوارهم الذهبية والجسدية الخاصة بهم . ويمقدور الشعراء أن يتصوروا عالماً أفضل عدوانية وتقديراً للاحاساسات الموهبة . ولما كانت السلطة الفعلية تدور في يدي السياسيين الاختلاف والمعدومي الخيال كالزعاع ، فإن كل ما يستطيعه الشاعر هو أن يخلق نسخة مسودة من عالمة المثالي ، كما خلق كل من كينس وشيلي عالمة هذا . إن هدفه أن يبنى ضرباً من « اللاذ العقري » يتسنى للأرواح الحساسة أن تلوذ به . ومن الضروري أن يكون هذا العالم عالماً متكامل في ذاته ، نقيضاً تماماً للعالم الواقع . وقاماً كما قد يوجد على كوكب خيالي ، ولقد اخفق الشاعر أن دوسن وجونسون في هذا المجال ، إذ كانا يلحان هذا العالم المثالي عن بعد قصي . فجاء نفس شعرها نفساً يلقي الحزن والتخلي . ولم يتفق بيتس . وإنما شيد عالماً بكل عزم ، مستخدماً في بنائه شذرات من الميتولوجيا الأيرلندية والطقس الشعبي والأدب الشرقية ، كل ذلك ليخلق تضاريس العقل عنده . فكانت النتيجة أن توفرت له تضاريس أصيلة جاءت من خلقه بالكلية ، شأن تلك التي خلقها دافيد ليندسي بعده بربع قرن في كتابه « رحلة إلى أركوتوروس » .

ولقد بدا للشاعر الشاب أنه كلما كبر الإنسان أخذ يفرز إلى العالم قديراً ومخطاطاً ، وأن أفضل طريق لتجنب التسوية مع هذا العالم « هي أن يموت الشاعر . لم يخطر له أبداً أن جزءاً من مشكلته هو أنه له « حلاً بضيق به » .

وأنه كلما تقدم في العمر سدت أجزائه الحيوية النقص حتى يكف العالم الفعلي عن مضايقة احساساته الموهبة كل مرة يخرج فيها من منزله إلى ذلك العالم . فد تبقى المثالية قوية كما ظلت من قبل ، وقد يبدو تصور معظم الناس « دوناً » أو أدنى من البشر ، صحيحاً تماماً . لكنهم لن يظفروا بشيرون الفضب ولا العرف . فالمشكلة مشكلة قطبوس - اجتماعية وبيولوجية . وباختصار ، فإن الشاعر يتوقف عن العيش في عالم من الازدواجية الحادة ، ويكون عليه أن يتعلم نشدان مثله بعدغب أقل ، وغضب أخف ، وتحديد أكثر . وهذا ما حدث لبيتس بالفعل .

لكنه حين كان في الخامسة والعشرين ، حصر نفسه في إطار صورة ذاتية اتخذها حلاً من الزرد . فبدلاً من أن يكون « هملت » وهو يحوس خلال الشوارع وجدناه يسخر من كونه شيلي . وهو يشعر أن هذه الهوة التي خلفها لنفسه تستجيب بشكل أقرب لحقيقته الداخلية أكثر من هوية الشاعر الآخر المعروف لدى اصدقائه باسم « ويلي بيتس » ، إذن لقد تقوقع بيتس وانحصر في هذه الفكرة عن نفسه كما تصحود على المجنون فكرة أنه يربلوس قيصر .

ولقد اشرت في موضع آخر من هذا الكتاب أن برنارد شو فعل نفس الشيء . فخلق لنفسه شخصية يجابه بها العالم ويخفي خجله ، شخصية يتفاوىة موهوبة هي : ج. ب. ش. كانت دائماً على صواب ، بل أحد ذكاء وأبعد نظراً من أي من صوموك على الدوام . لكن شو خلق هذه الج. ب. ش وهو في أواخر الثلاثينات ، وانتهت حلة زرده بأن صدمت عليه حتى أصبحت مسحة للمدي الحسن فيه .

أما بيتس فقد بدأ أبكر منه . إذ كانت صورته الذاتية تعمل بكفاءة من قبل حين نشر كتاب « Gossways » سنة ١٨٨٩ ، وهو في الرابعة والعشرين من عمره . وقد ظلت هذه الصورة تخدمه طوال العشرين سنوات اللاحقة ، في « الوردة » (١٨٩٣) ، و « الربيع بين الحشائش » (١٨٩٩) . ولكنه في

سنة ١٩٠٤ ، حين ظهرت له « في الغابات السبع » كان يقرب من الأربعين ، ولم يعد يعاني نفس الحاجة لستار من الكلمات - أو الموسيقى - لحمايته من العالم اليومي . وهناك شيء من السهافة في القصيدة التي أتممت معجبيته القدامى انه كان أخذاً في فقدان لمسائه الشعرية فعنها :

لقد فكرت في جالك ، هذا السهم
الذي ولدت له فكرة وحشة ، في نخاع عظمي .

ليس هناك رجل ينظر إليها ، لا رجل ،

مثل ما ينظر الرجال وهي في تفانيهما لتصبح امرأة ...

والذي حدث في الواقع ، هو ان الشاعر الضبابي المين ، صاحب الشفق الكلتي ، قد اختفى . لقد توقف عن الظاهر بأنفسه الساحر الحالم ، الذي يغمغم بكل روحه عن حشود السيد والمذاري الرفيعات المولد والشاحبات اللون كالثلج . ولا شك ان الناس الذين لم يكونوا شديدي التعاطف معه - تشستر تون وبيورك - قد سرتهم انه توقف عن الانطلاق . ويضم ديوان « في الغابات السبع » القصيدة المعروفة وما أحق ان تنحزى ، وهي تضع أساس لقمة : تقدم السن ، زوال الهم ، و « عادية جديدة ... تدور صارخة في الشوارع » ، وهناك محاولة للتملق بالنفس الشعري المتبق في قصائد مثل « جفاف الأغصان » و « اغنية هانراهان عن ايرلندا » وفي مثل هذه الأبيات :

أنا راض ، لأنني اعرف ان الهدوء

يحول ضاحكاً فيلتقم قلبه الوحشي

بين الحالم والتحللات ...

لكن هذا لا يعدو كونه إشارة . وزوال الانخداع من « شعاع الحب يسدو

ايضاً لقمة جديدة :

لا تهب كل قلبك ابداً ، لأن الحب

بالكاد يبدو جديراً بالتفكير فيه

في عيني ذوات الزوات من النساء ...

وبعبارة شعرية ، كان يتسنى يقرب من نقطة تحول في حياته ، وهذا شاهد على قدرته البالغة على الاحتفاظ بصورة ذاتية له قد طال عليها العهد كثيراً . لقد اقترب منها شيلي وروبرت بروك قبل ان يتخطوا عشريناتهم . وحتى كيتس قال ، قبل وقته وقت قصير ، انه شعر كما لو انه كان يعيش « وجوداً برزخياً » عبراً في ذلك عن معنى يلوحه نهاية حلم كان يعيش له . إلا أن شيلي وكيتس وبيروك لم يكن لديهم ما ينصحون اليه أو يلافون به . فكل منهم قد شغل « مثل بيتس » خلق « العالم النظير » ذي الجبال المثالي . وقد عبر عن ذلك بيروك في قصيدة « اغنية الحجاج » حين يتحدث عن هاتفي ،

... يملأ الروح بالتوق لللال العنينة

والأفاق الواهنة ...

ثم يطلع النهار وينجلي الصبح ، لقد انقشع شعاع الخيال . والشاعر ، مثله مثل عذراء كولد سيث التي خانها عشيها ، يشعر انه لا حل للمشكلة غير أن يموت ، ويبدو له ان البديل الوحيد لذلك هو ان يستمر يعيش في الحضيض ، « سغار الحياة الطويل الأمد » الذي لم يكن مهتماً له ابدأً .

ومن حسن الحظ أن بيتس كان ذا قدرة عملية على التحول في عقله . ولم يستطع سليل أجيال الكليزية - ايرلندية مختلطة ، كانت مفارقة شديدة الصلابة - ان يكره نفسه على قبول ان العالم المثالي الذي كان يحاول خلقه ، ما كان في حقيقته أكثر من وهم لذيذ . وهو عتف في قصيدة « المياه الشحيحة » :

أنا ليس حلاً .

بل الحقيقة التي تجعل ترواقنا

كظل مصباح - كلا - لا مصباح ، بل الشمس .

إن ما تلمعش اليه المئة مليون شدة لهذا العالم

لا بد ان يكون حقيقياً في مكان ما .

وفي « السير » يقتبس بيتس تلك الفقرة الطويلة من قصيدة شيلي المسماة « هيلاس » عن اليهودي الجوال الذي يعيش « في كهف مجري وسط ديمونسي » والذي يمكن ان يتصل به اي شخص لديه الجرأة الكافية لأن يقتش عنه . ثم يضيف بيتس انه قد انجذب إلى أتباع مدام بلافتسكي لأنهم « قد أكدوا الوجود الحقيقي لذلك اليهودي أو امثاله » (يعني المعلمين من اهل التبت » الذين يقترحون انهم امفوا على مدام بلافتسكي تلك الكتب الموسومة باسما .) وقد انضم بيتس الى الحكماء اللاهوتيين ثم الى حركة « منظمة الفجر الذهبي » آملاً ان يكشف ان هناك قوى سرية مخفية خلف غطاء الواقع . ويرى برنارد شو ان هناك مثل هذه القوة فيما وراء هذا العالم : قوة الأرومة ، او قسوة التطور والارتقاء . كان هذا شديد الغموض والتجريد لبيتس الذي كان يشد دلائل ومعجزات . وما هو في احدى جلسات استحضار الأرواح ، يُقنع نفسه انه كانت هنالك ارواح حاضرة . وانطلاقاً من فكر يؤمن بالسحر ، اعتقد بيتس ان هناك رموزاً معينة لها قوة كونية على جميع العقول .. لأنها تنقل تلك الحقيقة غير المتطورة . وقد جاب بيتس غرب ايرلندا يجمع القصص الشعبية والاساطير ، وبعد حيلة فكرية من صنع يده ، اقنع نفسه بحقيقة وجود جننيات .

ولربما كانت خلفيته الايرلندية هي التي صنعت ذلك التناقض الصارخ في نفسه ، أو منحنه البقاء . كان بروك وشيلي وكينيس انكليزي أدري خلفية انكليزية تقليدية لا تقبل الهراء ، ومن ثم فالنهم عندما اكتشفوا ان العالم الأوسع ليس سحرياً ولا مثالياً أكثر مما هو ميدان بيكاديلي ، بدا لهم ان تقتبسهم عن عالم مثالي قد بلغ شأبته . أما بيتس فقد ولد في غرب ايرلندا بين التلال والمرتفعات ، وفي وسط فلاحي يتقبل وجود اشباح ، وجننيات ، وغيلان ، كما يتقبل وجود الثالوث المقدس . وحين كان في التاسعة انتقلت عائلته إلى لندن ، وبعد ذلك

الى دبلن ، ثم عادت الى لندن مرة ثانية . ولو قضى كامل طفولته وشبابه في « سليجو » ، لكانت تلك الطفولة قد أصبحت رمزاً للأشياء التي كرهها : الخفاف ، والضيق العقلي ، والحرافات . لكن لندن ودبلن حولتاها الى رمز للجمال والبساطة ، اي جعلتاها نداءً للبحيرات ورموز برث .

من هنالم نجد بيتس يستطيع ان يبدي اهتماماً اكيداً في الاشتراكية ، لأنها كانت تقعارض مع مشاعره عن السحر والدين . لكن عدم اهتمامه هذا لا يصدق على قضية حرية ايرلندا . فقد قرأ موهبته الشعرية الى « الحركة الأدبية في ايرلندا الفتاة » ، وأسس فيما بعد هو والليدي اوجسطة غريغوري « المسرح الارلندي » . وهنا استطاعت المثالية الى حد ما ، ان تجد تعبيراً علمياً عن نفسها . وكان عقل بيتس يقتش على الدوام عن رموز جديدة لكي يحدد شعوره بحقيقة هي ضد « ضوء النهار العادي » . وعندما قابل الليدي غريغوري افتتح ذهنه على الجانب الآخر من الحياة الأنكلو - ايرلندية : القصور المطيعة ، دور العائلة ، وسادة الريف الخيالة الصلاب ، والوردات والصيدات ذوي الدرع الذين خلدتهم التماثيل طوال سبعة قرون من البطولة . « واصبحت هذه برعاً تقسياً » وعادته الجديدة في الشوارع . كذلك كان في حوالي هذا الوقت - من تحوله الشعري - ان لفي ج . م . سنج ، الذي كان في اصله رومانطيقياً مثل بيتس ، لكنه عند الرأس بشكل عجيب . وقد وجد سنج في الفلاحين الايرلنديين رموزاً للحضارة المعاصرة لعالم القرن العشرين . غير ان هذا الموقف اختلف عن موقف بيتس من جوانب أساسية معينة . فقد كان سنج من أتباع « رابليه » ، بالعنى الاصيل لهذه الكلمة ، ولم يعمق الجانب الثوري من حياته الحسية بأية صورة عن التمتع بذلك الجانب . لقد كان شهواتاً متفرقة في اللغة . ومع ان الدافع الكوميدي الكامن خلف عمله يضعه في آثار ليفر وشارلوت - أو حتى في آثار سمبول لوفر - فإن سنج من « متصوفي » الطبيعة . في كل شيء . بل انه « منسل بيتس » كان رجلاً متديناً ، لكنه سبق

ورفض دين طفولته ، واستعاض عنه بدين الطبيعة :

ذهبت الى الجنوب ، والى الغرب ، والى الجنوب من جديد ،
غير ، وكلو ، من الصباح الى مساء ،
وبعداً عن المدن وأمكنة تواجد الناس ،
وهناك عشت مع ضوء الشمس ومرور القمر .



عرفت النجوم ، والازهار ، والأطيار
والجوانب اللطيفة الشتوية لبحيرات كثيرة
وأصبحت نصف كلمات البشر .

وفي حديثي مع الجبال ، والحشائش ، وأسيجة السرخس .

ولقد عمق قلاحو ، وكلو ، الأيرلنديون ومزارعو جزر آران هذه الحال من التأمل الصوفي ، الى حد ما ، عند سنج بدلاً من تشويشه على صاحبه . كما هوجمت شخصية المستشرق ، بفهوم العالم الغربي ، لأنها بدت تعرض للفلاحين في أسوأ ضوء ممكن ، وإن كانت ، بمعنى آخر ، قد اكتسبتهم صفة مثالية . وما هو يتأمل فيهم من مكانة الرقيق للعنسان - هذا الأيرلندي المتعاقب الذي الرجل فجاب ايطاليا والمانيا ومدرس الادب الكلاسيكي الفرنسي في باريس - ويراهم يحسدون سمات بساطة الارض ، السالفة . ثم يذهب الى جزر آران ، وهناك يجد نفسه كمن يسافر في الزمن راجعاً عبر الماضي ليدرس عصرأ أكثر بساطة .

ولما توفي سنج سنة ١٩٠٩ - وحمرة ثمان وثلاثون سنة - كان بيتس قد تعلم دوساً مهماً عنه : وهو انه يوسع الشاعر ان يكون صديقاً ، ومع ذلك بطلان وه كانه في منزله ، في هذا العالم . وفي سنة ١٩١٠ ، اي بعد عام من وفاة سنج ، يظهر بيتس الجديد بصورة محددة في القوية الحضرية . ولا يمكن ان يتذكر المرء قصيدة (في سباقات غالوبي) دون ان يتذكر أثر سنج في صاحبها :

هناك حيث يقوم ميدان الحضر ،
يجعل السرور جميع الحاضرين شركاء في الشعور :
فرسان الجياد العادية
والجمهور المحتشد في الخلف :
وحتى نحن ايضاً كان لنا جمهورنا الطيب مودة ،
من مستمعين لشعرنا ومتحمسين له
نعم ... فرسان كرفقاء
قبل ان يزفر الناجر والكاتب
على العالم بأنفاسهم الجبابة ...

ويميل المرء الى تشكك بان بيتس كان قد قرأ نيتشه ، وتفهم معارضة للفصلال الطولية ، وحين البرجوازيين . ومن المحري أن نضيف ان الحصان ، منذ هذه الفترة فما بعد ، يصبح رمز القوة واللاعقلانية في أشعار بيتس :

عنقاً على الطريق ، عنفوان الجياد ...

ويمكن اعتبار قصيدة « في سباقات غالوبي » حجة على ان بيتس قد انجز العملية القيصرية الدقيقة في تحرير نفسه من قيود صورته الذاتية القديمة ، بنجاح ، ومن ثم قسح لنفسه صفحة جديدة من الامكانيات . (ولم ينجح برنارد شو في ذلك ابداً ، بل تخلى عنها بعد قواك الألوان) . وأخذت الصورة الذاتية الجديدة تبرز بوضوح في خمسينات بيتس :

لكني اتقدم في العمر وسط الاحلام ،
نصف لاله روماني من الرخام ، أبله الزمن
وهو قائم بين القديران .

وعنوان القصيدة التي تورد فيها هذه الأبيات هو - على التعديد - « يرتقي الانحاس مع كز السنن » . وقد نشرت هذه القصيدة في سنة ١٩١٩ . وكان هنالك لمسة اعترافية ، بعد نشر « في الغابات الصمغ » ، حيث كان بيتس

بحرث اصطناع صور ذاتية متنوعة وفي هذه الفترة نطالما عبوس رومانتيكي
اشد سطرية من ان يطلق عليه اسم اليأس :
يا حبيبي ، لا تطيلي حذك كثيراً ،
لقد أصبحت طويلة وطويلة
حتى باتت عنباً سبقي الزمن
كأغنية قديمة .

(وهو هنا يشير الى قضية حبه الخائب الطويل مسح مود جون :) وتم
يشهد من صبرورقه :

«غضب القلب مثل ذلك القمر الأجوف
ولتفتح القرية الخضراء» بقصيدة تصف حلماً يكون فيه بيتس مجلداً في
« مقبلة الموت » . وهناك قصيدة باسم « الكلمات » تورد الغز الذي تجده في
قصائد بيتس المكررة ، ولكن يتأ كيد جديد :
طرقني هذه الفكرة منذ لحظة ،
« ان حبيبي عاجزة عن ان تفهم
ما فعلت ، أو ما سأفعل
في هذه الأرض المربوة العمياء »

لقد ملكت الشمس
حتى اتضحت افكارني من جديد ،
ذاكراً ان افضل ما فعلت
إنما فمت به لأوضح

أنني ظلمت اصرخ كل عام ، واجبراً

تلفه حبيبي كله ،
لأنني قد استعدت فوق ،
وصارت تطاوع عثاني الكلمات ،

من يستطيع ان يقول ان حبيبي قمت ذلك
ما الذي كان ينبغي ان يسقط من المنخل ؟
ربما اطرح « الكلمات » الشافية
وبت قائماً بأن اعيش .

هذا هو القتر الذي يورده « إيسن » في « عندما تستيقظ نحن الاموات » :
وهو ان الفنان المكرس نفسه للفن يجب ان يدير ظهره للحياة . ونحن نجده في
القصائد المكررة : « الكلمات » وحدها غير اكيد « و » أما العيش فهو سمع عندما
ال « فروه » علينا « أما الآن فصاحنا يشمر ان الحياة شيء حري بأن يعاش
« يستريح به » ويغفل بشئ ان لو عاد له شيا به اللامع .

وكثير من هذه القصائد الاعراضية قصائد نقدية لاذعة أو وحشية . قلن
له في « اني شاعر يطلب الي ان أمدح مقلدين رديين له وفي : »

تقول لي : يا صاحبي ، ما دميت كثير أ ما اطلقت لسانك
متدحماً ما نظمه الغير أو غشاه ،
فقد يكون من اللباقة ان تفعل مثل ذلك هؤلاء ،
فهل سمعت ككلم يمدح برأغه »

وقصة « بعض غير قصائد بيتس التي كتبها في أواخر اربعيناته هيمنة
التي هي المدة ، لاذ الشهور العظيمة يلهمه أحياناً بلاغة شديدة ، كما في ابيات
فرد « اني شاعر »

... لمض إليها الجوالة غير المستقر

واجع غطاء « جلاس نيفن »

حول رأسك ، حتى يصلك الفبار أذنك

ان الحزن الذي تدوق فيه من ذلك النفس المالح

وتسرق السمع في الزوايا لما يأت بعد ..

لقد قامبت الكثير من الأسى قبل الموت -

فأمض ، أمض ! فلأت أكثر اماناً في قبرك

لقد تعلمت بيتش ان يقرأ من نفسه :

... أيام كنت قتي ،

ما كنت أعطي بنساً واحداً لقاء اقنية ،

ألم يصدق بها الشاعر يا نقاس

تجعل المرء يعتقد ان في رأسه مشهد سيفاً !!

وليكن معلوماً ان كثيراً من القصائد التي كتبها بيتش بين « في العالقات

السبع » (١٩٠٤) و « مسؤوليات » (١٩١٤) ليست سمة الحفظ . فهي

تنبع من مشاعر سلبية ، والشعر الجيد لا يرفض لنفسه ان يكون سلبياً

بعضاً . فعلامع اليأس في نفسه يجب ان تتمد عنها حديثاً كي تنقلب الى حزن

أو يزداد في قسوتها فتندو موجة من الغضب تعتبر عن نفسها مثل : « الملك لير »

أو « عطيل » . فالهجاء يجب أن بعض بلذع . والانهزام يجب ان يكون شاملاً

وباختصار « ان على جميع المآثر السلبية ان تشحن بالحياة حتى تصبح

إيجابية على نحو ما . وبين أربعينات بيتش وخمسينات كانت قوة الخلق تنده

تصطدم بقهر صخري . وحتى القصيدة الافتتاحية في « مسؤوليات » - والتي

يبتدئها البيوت لصدقها :

إصغ عن هذا اكراماً لعاطفة جداء مفعرة »

قمع اني ازحف الى التاسعة والاربعين »

أراني وليس لي من ولد « ولا من شيء ، إلا كتاب ...

- فهي سلبية وفيها اشتغال على النفس .

غير ان فترة الجذب هذه قد انتهت تقريباً . فإذالك كان بيتش يخلق

سورة جديدة من الجمال : الفجر ، التوحش ، واللاشخصي ، فهو يقول :

وفجأة ابصرت الساء الباردة والتقدير النشوان

فدا لي وكأن الجليد قد احترق ثم لم يكن ذلك الا جليداً اكثر ...

وفي قصيدتين من « مسؤوليات » تحول ذلك الى مرح رائع ، مذكراً

بسنج . فما هو بيتش يكتب :

انطلق ثلاثة زهاد عجائز

في بحر مقفر شديد البرد ،

كان الأول يشتم صلاة ،

والثاني يفش عن برغوث

على صخرة في « هيب الريح »

فيما الثالث يغني مزموماً يباغض سنة المئة

بغني ، ولا يلاحظ أحد ، كقصور :

« مع ان رواية الموت قريبة

وقريب ما ينتظر خلفها

فثلاث مرات كل يوم

أنام وقت ما يشفي لي أن أصلي »

مع اني أقف سالماً على البرء

كذلك غنى الأول الذي اصبح ثانياً الآن :

« لم نعط غير ما جئناه »
يوم كانت نحصى علينا جميع اعمالنا وافكارنا »
لذا من الواضح ان بميز المرء
ان أطباة الأولياء والعصاة
الذين خابت اعمالهم ، لضعف إرادتهم ،
تلج باب الولادة من جديد ،
ويبتلى أسعابا بقطمان البشر ،
حق يترعوا الى الفرار والهروب ،
فناح الآخر ، لقد مسيخوا
في هيئة ما أشد قزعا ،
ولكن الثاني سخر من أنثى :
« انهم لن يتحولوا الى أي شيء »
لحبهم الله من قبل ،
إلا إلى شاعر أو ملك
أو سيدة ذكية حلوة ،
وقبلا الثاني يفتش خرقه البالية وشعره
أمسك برغوته وسحقه ،
بينما ظل الثالث
« زهواً ببعده المنوي
فهو يعني غير ملحوظ ، كمصفور ..

وبالنسبة الى بيتس تكون هذه النغمة جديدة تماماً . لقد التقط مرح سنج
« الرايلائي » ، « المجنون » ثم عباء وشعته بحدية الورع التي يتميز بها هو ،
وانت ترى ان القصيدة يغمرها نوع من الضحك . لكن اين هو ؟ إنه كامن في
الافتكار التي تتضمنها القصيدة ، مع انها تبث من « هاجافادغيتا » . فهاجافا

الإنسان هي « الخلاص » ، الاتحاد مع الله ، وهو يظل يولد من جديد الى
الابد .. حتى ينشئ الى تلك الغاية . إذا لا فائدة من نذب الشباب الضائع ،
قلبي هنالك طريق للرجوع . ولكن « هنالك » طريقاً للسير قدماً . فتتابع
الشاعر وشقاؤه لا ينضي ان تثير فيه الشفقة على النفس كما هي حال معظم شعراء
« الجيل المأساري » . ذلك ان « الآلام التي يرثها الجسد » ليست مأساوية ،
وانما هي الحياة تمر كنا بعضاً مذبية كما تخلق فينا إرادة نطرح بفضلها « نغامة
الحياة العادية » . (وقد تبني برنارد شو نظرية مماثلة « فهو يحمل « هزبون »
بحجر « إيلي دون » في « بيت » محطم القلب ، « هي الحياة تملئتك ، يا
صغيرتي » .)

ولم يتم تبني فكرة القدر هذه في القصيدة السابقة وحدها . فقد سبق ان كان
بيتس متدارساً لمفهوم البوذية أيام كان في دبلن وتتلذذ على « موهيني شاقارجي »
وجلس عند قدميه . وفي قصيدة « Hodos Chamelionton » يكتب بيتس
عن الأقدار التي تهدف الى « جعل رجالها المخنثين يواجهون اعظم عقبة ممكنة
دون بأس » ، والتي دبرت نقي دانسي واختطفت حبيبته بياتريس ، وقذفت
« فيلون » في احضان المومسات وأرسلته يجمع الدوايق عند حضيض المشتقة .
و كانت هذه نظرة تلتامى حينئذ طيلة حياته .

وتلوح ثاني قصيدة من قصائد « مسؤلويات » انتصفت بهذا المرح ، قرية الشبه
حداً بشعر سنج ، وهي قصيدة « الإسراع الى الفردوس » :

عندما وصلت « وندي كاب »
قدوة نصف بيتس في قبعتي
لأنني أعدو مسرعاً إلى الفردوس
وكل ما عليّ أن أفعله هو أن اتنى
قبلي بعضهم ويضع يده في العلق

ويرمي الي "قطعة من السمك المبلع" :
وهناك يكون الملك لا أكثر من الشحاذ.

إن أخي « مورتن » قد شاخ وهذه التعب
من جراء نشاطه في الانحاء استراماً ، وفي الشجار ..
فيا انا اعدو مسرعاً الى الفردوس .
هي حياة خاطرة ، فليفعل أخي كل ما يستطيع ،
ورغم انه يحتفظ بكلب وبتدقية
وخادعة وخادم :
فهناك يكون الملك لا أكثر من الشحاذ

كيف يستطيع المرء ان يوفق بين فلسفة هذه الفصيدة وتلك التي في الزهاد
الثلاثة - وبين عنوان الديوان الذي جمعه صاحبه : « مسؤوليات » ؟ لا يمكن
التوفيق بينهما . كان بيتس مثل فراشة تخرج من شرنقتها ، فلان تكاد نفسه
السابقة تهم نفسه الجديدة . وتنتمي معظم قصائد ديوان « مسؤوليات » الى
الفكرة الوسطى « السلبية » . وتتكشف احدى هذه القصائد « الدمى » : عن
نفس من القسوة الغظة التي هي نادرة في اشعار بيتس .

ولم يحسم بيتس ذلك الصراع ابداً ، الا على مستوى ادراكي - فقد ظل
جزء من نفسه يندب الشباب الضائع . اجمعه بقرنم :

آء .. من كان يستطيع ان يتنبأ
ان القلب شيخ ؟

أو :

لقد اختفت حشيشة القطريون المقدسة من التلال ؛
ولم يبق لي سوى الشمس الحارقة ؛

التي طردت دائرة القمر البهلة ، ولاشتها ..
والآن وقد بليت الحسین
علي ان الحمل الشمس الجبانة ،

ولكنه في موضع آخر يكتب عن طموحه لأن ينظم :
قصيدة تكون طرية متممة
وعاطفية كالقنجر .
ويكتب عن نفسه :

لبنتي - إذ ليس هناك معرفة تساري قشة -
جاهل ومراوغ كما هو القنجر .

ان صورة غبطة متممة لا شخصية تظل تقحم نفسها على الشاعر الشاكي
شابه المفقود . وتظل فلسفة الوعي عنده تشاؤمية النزعة :
أي نصيب من هذا العالم يستطيع ان يناله الفنان ،
الذي استيقظ من الحلم المبتذل
غير الاقْباض واليأس ؟

ان بيتس يشتت بالفلسفة القديمة : الكلمات تخلق حالاً من الوم كي تعمي
الزمان من فطاطة الحياة الواقعية ، غير المحتمة ، وعيشتها . والقوة التي يستلهمها
بيتس من خلقهاته الايولندية تصبح الآن واضحة في قصيدة بعد أخرى ، فبعضها
يكتب عن امرأة « بولكس فنز » و « عائلة ميدلتون » و « عائلة بيتس » في
لوميا « سليجو » . وهو يكتب في « تحت زحاح » عن « عيني حلفها طفل عينا »
في ان لا يغادر ابداً ذلك الوادي الذي اتخذ آباءه وطناً لهم ، « غير واقع في
الطاهر انه يستطيع العودة بنظرة اليه بهذا الحزن الوافر » ليرد انه تركه . وهذا
أمامنا رجل يقرب من الستين يستبدل بأحلام بقطعة فوق الطبيعية أيام شبابه
وإصاً اسطورية لا يقل عنها في كونه خيالياً .

لقد سمعت ذلك الكاذب الذي خدم شعبي .

لقد قال :

على الطريق ، على مقربة من مرسليجو -

كلا ، كلا ، لم يقل ، وانما صرخ :

« لقد عدت ثانية . »

قبعده عشرين سنة حان وقت العودة على التأكيد .

ومن حسن الحظ ان بيتس كان ايضاً يمتلك غريزة للتعمد (او التكرار) كان باستطاعتها ان تنازل هذا الميل في نفسه الى الكتابة والاستسلام . لقد افقدته قدرته تلك ، أيام كان في العشرينات ، من النتائج المترتبة على رومانتيكيته العنيفة - التي ربما كانت قد انتهت بائن جعلته ميالاً الى الانتحار . لقد كانت هي اهتمامه بالأفكار ، وفي النظريات والنظم . فرجلٌ يلا افكار لن يجد مايفعله سوى التأمل في نفسه ، وفي مجموعة الصور الذهنية التي يرميها من تجاربه . ومن الصعب على « التجدد » ان ينفذ الى دفتها مثل هذا الرجل فيشحن حيويته من جديد . لقد كان بيتس مفكراً على الدوام ، لا نظامياً ، وبدعياً ، ومصح ذلك قادراً على ملاحقة الوحي ثم بلورته في كلمات . وقد اشتهر كتاب « سيره » بتكثيف الافكار فيه . (ولا استطيع ان اذكر سيرة اخرى كتبها صاحبها - باستثناء غوته - فيها هذا القدر من الشعور والاندفاع .)

وفي سنة ١٩١٧ وقع حادث هيناً اندفاعاً جديداً لهذا الميل في نشدان الافكار عند بيتس فقد حاولت زوجته الكتابة او قوماً تيكياً ، مما اقنعه ان « قوي » معينة - الأقدار التي تفت دانت - كانت تحاول الاتصال به ، لكي تفسر توثيق الأموجية في الانسان . وكانت الفكرة التي طرقت بيتس - أو وضعتها هناك تلك « القوى » - على ارتباط مباشر بالافكار التي كان يبحثها كل من ارنولد تويني واوزولد سينجلر في ذلك الوقت . ألا وهي محاولة رؤية قسطة موحد جامع في التاريخ . اي ان تطور النفس البشرية - وتطور التاريخ - هما

« جعل » ليناطر مراحل القمر الشباني والعشرين . (ونحن نجد هذا النظام ملخصاً بصورة مناسبة ولو كانت غامضة في قصيدة بهذا العنوان) . وكان مما يتفق مع اسلوب بيتس ، وبالرغم من ادعائه وجود ساطعة فوق طبيعية تسند نظامه ، ان يشبه مقدمة القصيدة فيجعلها « رؤيا » وهو اسم القصيدة التي شرح فيها نظامه (يعرف فيها بأنه يمثل الادوار وتنبأت اسلوبية للتجربة يمكن مقارنتها بالمكميات في رسوم ويندهام ليويس .)

والنظام طريقة لتصنيف الناس حسب درجتهم من الموضوعية والذاتية - اي ما بين امزجة الصوفي والبطل . ولم يبلغ هذا النظام مبتغاه - لأن الكثير منه بدا مشحوناً بصورة مضمّنة . ولكن الدرامات التي قام بها بيتس فأنشجت « رؤيا » - شاملة درامة مطوّلة في التاريخ والفلسفة - خلقت في نفسه اثرأ كبيراً مفاده إعادة شحن عقل بيتس ، وجعله ينسى شيا به الضائع وخيبته السيامية في دبلن . ونحن نجد شعر بيتس يكتب صلابة جديدة بعد ان لمقى صاحبه بهذه الموضوعية . كان بيتس صاحب الأشعار المبكرة سليماً واثوياً . وكان نفسه قريباً من نفس قصيدة لـ كينيس اسبا « أغنية الى عدليب » او قصيدة شيلي « آبيات في الرقص كنيت قرب نابولي » . وفي المرحلة المتوسطة عند بيتس أصبح نفسه متعباً فيه مرارة ، ويبدو ان « رؤيا » كانت نقطة اعطاف حقيقية . فقد تهاست صورة الشاعر الذاتية من جديد . وعوضاً عن شاعر جميل القسبات ذي نظرة حاملة ، يصبح شاعرًا رجلاً صارخاً كبير السن له حاسان كيغان وفلك قوي . اما لفته الشعرية فتكتسب صفة القوة والاعوان :

مع أن أشعة شمس الصيف قد ذهب
أوراق شجر السحبية في السماء ،
ونور القمر الشتوي يقرع الحفل
في حانثرة العاصفة من تعقيد

فأنا لا أستطيع النظر

إذ تبت كاهلي المسؤولية .

وخير مثل عن هذا الاستعمال القاسي للكلمات هي مقطوعة « بيزانتيوم »
التي يبدو ان الألفاظ المستعملة فيها قد اختيرت لتفقد اصطفاك الضجج :

« .. أو » يحب القمر الحائلي ، لك ان تستخف

تجيداً منك للجوهر الشابت ،

سواء كان ذلك الشيء طيراً أو بتلة نبتة

أو جميع تعقيدات الطين والدم

والسؤال المهم الذي أثارته « بيزانتيوم » هذه « كما أثارته قصائد أخرى
استعملت مثل هذا الأسلوب في اللغة » أبناء من موسى دلفي ، موسى دلفي عن
يلوتينوس) هو ما اذا كانت هذه القصائد تحمل اي « أهمية » بمعنى جسد
صنم ، أو انها لا تعدو مجرد قوينات من الشاعر في الجرس والحبال مثل
قصيدة قبلاي خان . وفي هذه القصائد يبدو ان بيتس قد عاد الى قاعدته
المعروفة في ان « الكلمات وحدها خير أكيد » .

ومن ناحية أخرى « فان شعر الفطرب وشعر الافكار تأخذ صفعة الاشباع
والاكتفاء الذاتي التي لم تكن تمتلكها من قبل . وفي قصيدة « قادة الجمهور »
مثل « فاجح على ذلك » لأن الاحتقار فيها يتوازن مع القيم الايجابية :

إن عليهم ، بحافظة على صدقهم ، أن يتهموا

جميع مخالفهم بالنية الدنيئة ،

وان يبدؤا الكرامة الراسخة ، وان يتصيدوا من الاخبار

كل ما اخترعت مخيلاتهم الكثيرة الشطط ،

ثم يمتحنون به بأنفاس مضطربة

كالو كانت البالوعة المنفرزة هي .

أو كان الاهتراء أغنية ! كيف لهم ان يعرفوا

ان الحقيقة تتجلى حيث يسطع مصباح الدارس المتعق
وعندك فقط لا يكون الدارس في عزلة ؟

هكذا يأتي الجمهور غير عابى ، بما سيحدث ،

ان لهم موسيقى صاخبة ، واما متجديداً كل يوم

وحباً حقيقاً . أما ذلك المصباح فهو من القبر .

وفي نفس الوقت ، يلاحظ المرء شبه عمارضة توماس مان « للحياة والفكر »
في نظر برنارد شو كان الفكر على الدوام قيمة إيجابية ، فجاز له ان يكتب
« يقوم بعدأي الفريد على ان هناك مرحلة سيوصل اليها الإنسان في تطوره
العقلي فيها يتكشف السرور الذي شعر به كل من القديس توماس الأكويني
والسادة رب (والقديسون والفلاسفة بصورة عامة) في العمل الذهني فيقدو
شوة طويلة العمر تفوق تلك الشوة التي تولدها الرعدة الجنسية للحظات) .
لم يكن بيتس على هذه الدرجة من الثقة من ذلك ، لقد ظل يشعر بالإنتم تجاه
أعدائه المعاصرين ، أي شعورهم بأن حياة العقل في افضل حالاته تأتي في الدرجة
الثانية :

ان فكر الإنسان 'مجهري على ان يشار

الكهال إما في الحياة او في العمل »

فإذا ما احتار الثاني كان عليه ان يرفض

قصرأ سماوياً ، ثائراً في الظلام .

وعندما تنتهي تلك القصة بكاملها ، ما الخبر ؟

لقد ترك البناء أترد في الحظ او خارجه :

وهو أن الغموض القديم بحفظة فارغة

وان النهار باطل ، والليل تندم

وفي التذمة التي اقتطعتها من قبل ، من Hodos Chameliantos تحفة
مكتبة : « لقد حللنا سلماً احق طوال القرون العديدة الماضية طائفتين ارت

« الأقدار » تحترق حياة التأمل وتنسبها، بينما الواقع أنها تحترق تلك الحياة أكثر مما تحترق أية حياة ممكنة أخرى ، ما لم تكن هذه مجرد اسم لأسوأ أزمة ممكنة .
وشعر ' الأفكار الذي كان يغلب عليه في الماضي ان يأتي ممججاً ، يصبح الآن مشرقاً وواضحاً :

اشكرت : « هناك سلال
مشرف على مرتفع » بن البين »
قد اعتبرته طفولتي شيئاً عزيزاً غالباً
ولو كان لي ان اسافر شرقاً وغرباً
فلن أجد ما هو أعز علي منه .
لقد ضيقت ذكرياتي
مسرقة في الطفولة مرات كثيرة .

أنا أفضل لو لمستها مثل طفل
لكنتي أعرف ان إصبعي لن تفسد
سوى الصخر البارد والماء .
فانتابني الغضب « وطفقت أجذف على السماء »
لأنها قد جعلت واحداً من نواحيها :
« لا شيء يحبه إلى درجة يالغة
يكون هي متناولنا أن نفسد » .
أو في الأغنية الثانية من قصيدة « اغنيتان من مسرحية » :
كل شيء يشعر المرء تجاهه بالتقدير
يقف لحظة أو يوماً .
ان لذة الحب تطرد الحب بعيداً .

وغرشة الرسام تلتهم احلامه
وصوت البشير ، ووقع اقدام الجندي
تدوي بمجد الانسان وجبروته :
ان كل ما يشع في الظلام
قد غذاه قلب الانسان الرائجي

ونحن نجد اشراق التعبير هنا يمكن المرء من رؤية اتجاه يشير نحو
الاختزال ، الذي يبدو انه استعاض به عن مثاليته التي رأيناها في شيايه :
ان ما تمنعش له المئة مليون شقة لهذا العالم
لا يد ان يكون حقيقة ملبوسة في مكان ما

وحسب هذا الرأي فإن الفن العظيم أو الفلسفة العظيمة هي محاولة للتعبير
عن حقيقة يستطيع الانسان استيعابها او لها على الأقل . هنالك قم أبعد من
الحدود الضيقة للوعي الانساني ، ومن الممكن ان نعي هذه القيم في الوعظ
الصوفية . وفي نفسه الاختزالي ، يميل بيتس إلى قبول نظرية الوهم للقيمة : انا
أحب لأن دافعاً ما كان قد وراكم في داخلي ، فأما كما اضعب في مشوار لأففض
الطاقة الزائدة . ونحن يمانق العاشق عشيقته يتصور ان عاطفته مشتعلة في
داخله بفعل تصور مجالها كما يمكن ان يشتعل الغضب في انسان هادئ . عند رؤيته
... طراً قاسياً . « وفي الحقيقة » ، يقول بيتس ، انا « امنحها » الغنى والجمال ،
لأن طاقة الحب في تنوُب تعبر عن نفسها . ان الحزن الذي يعقب اللذة هو
دليل اعتراف على ان الأمر كله مجرد وهم . هذه مجادلة بيركلي القديمة . حين
أجوع فإن رائحة الطعام تستهويني كثيراً ، لذيق ، وحين أمرض فإن رائحة
الطعام تغتر في وتجعلني أكثر . فما هي تلك الرائحة فعلاً ؟ هذا سؤال لا معنى له ،
ممن لا اكون جائعاً ان تجدني أثار بالرائحة في قليل أو كثير .

ومن الواضح ان هذه المسألة قضية رئيسية في نظر الصوفية . فما هو رأي
« فوريال » عن الحقيقة من المنظورة التي « تمنعش لها المئة مليون شقة في

العالم ، يقول : هنالك حقيقة اعنى خلف « تفاهة » الحياة اليومية ، وما « توق » الشاعر « للتلال المتعة » الا نتيجة ادراك من هذا القبيل عنده . أما رأي الاختزالي ، فهو أن نوعاً من الجوع الفاض للخيبة يخلق شعوراً بهذه « الحقيقة الملية » . أما رأي المثالي فهو ان ادراك الحقيقة - او لها على الأقل - يخلق لطفاً .. تماماً كما تثير رائحة الوجبة الجيدة الشهية - في حين ان رائحة غير شهية مثثير الشعور بالقيء والغثبان .

ومثل ذلك تماماً ان الفيلسوف او الفنان الذي يناضل للتعبير عن فكرة ما يحس وكأنه يحاول ان يرسم صورة شخص ما يلجأ من وقت لآخر على ضوء لمع البرق . ويصرف النظر عن قدر موضوعية وتشويه التعبير فانه يظل يحاول التعبير عن شيء موضوعي ، وبالتالي فانه لو توفر له نور مستمر عوضاً عن ومضات لمع البرق لأمكنه ان يرسم الصورة بدقة اكثر وتفصيلات أدق . وهذا يعني ان العمل الفني - أو الفلسفي - لا يعتمد على قدر الطاقة التي يبذلها صاحبه فيه ، فباستطاعته ان يستدعي طاقة أكثر اذا كان الأمر ضرورياً ، ان ذلك يعتمد على « المثال » الهدف ، ففرشاة الرسام لا تستهلك أحلامه ، لأن ما يرسمه ليس حلاً . وقد اثر اتجاه بيتس الميكرو لجمال شعره بعيداً عن التفكير المقصود أوراً عميقاً في رأيه في طبيعة جميع ضروب الفن والفكر .

كما ظلت هذه النزعة التشاؤمية هي الفلسفة الرواعية في شعريش حتى النهاية . ويبدو انه كان يجد منعة سوداء في رفض الحياة البوذية :

المدنية يتم تجميعها معاً ، كما تخضع

لقاعدة ، لما يشبه السلام

عن طريق الوهم المضاعف ، ولكن حياة الإنسان ، فكره ،

هو بالرقم من رعبه ، لا يستطيع ان يتوقف

عن التجوال قرناً بعد قرن ، ويظل

يفتش ، محطماً ومقتلاً ، آملاً ان يرى يوماً

عزلة الحقيقة ...

ثم ماذا ؟ نسأل قيمة كل شيء فعله :

لقد اعتقد رفاهه المختارون في المدرسة

انه سيقدم رجلاً شهيراً

واعتقد هو نفس الشيء ، وعاش باستقامة

فأرعت عشريناته بالجد والكد

« ثم ماذا » غنى شبع غلاطون ، ثم ماذا ؟

هذه هي النظرة التي ينتظرها المرء من شخص يرى ان جميع الفن والأدب ليس أكثر من « شطط » الكبريت الموقدة ، او حرق قلب الإنسان الراجحي . غير انه يناقض هذه النظرة على التأكيد :

هبتني حماس رجل عجوز ،

لأبني نفسي من جديد ،

حتى أكون الملك تيمون او الملك لير

او ذلك الشاعر .. ولم يملك

الذي ظل يدق الجدار

حتى استجابت الحقيقة لندائه ،

ثم هبتني عقلاً عرفه ميشال الخياط

بمقدوره ان يخترق السحب ،

وحين يوحى اليه حمامة

تجده يهر الموقش في قلوبهم

وحده علي قاتل أطلال منسيا من الشر

وامنحي عقل رجل عجوز كالسمر ..

هل كانت الحقيقة هي التي أطاعت ولم يلبك ، او كانت الكتب النبوية هي الومقات المتطاهرة من قلب بيتس الراتنجي؟ قبيل وفاته فقد بيتس اهتمامه في الأفكار وعاد الى عناوين موضوعاته السابقة : الحب وايرلندا . لقد أجريت له عملية جراحية وزرعت له غدة قره فازدادت طاقته الجنسية ، فبات الحب في هذه الاشعار المتأخرة حباً شهادياً معافى ، وفي هذه الفترة نقرأ له :

من نشوة الفرائش
قام بليداً كاللدودة
وقضيبة بثمرته المتشفضة
هلامي كاللدودة ،
أما روحه التي هربت
فكانت غيباء كاللدودة .

أما اشعار كرازي جاين ، فهي هل غطر رابيليبي . ويمكن نفس نفس صنع في جميع تلك الاشعار . وهناك بعض الشعر الابداعي المقسوي في الأغاني المتأخرة منها :

تمالوا ، تجتمعوا حولي يا جماعة بارنيل
وغنوا لرجلنا المفضل ،
قفوا منتصبين على أرجلكم
قفوا منتصبين طوال ما تقدرون
لأننا قريباً ما نرقد حيث رقد
وهو عندس في التراب ،
تمالوا ، املاؤا جميع هذه الكؤوس ،
وأديروا الزجاجة عليكم ...

وهنا سبب اخير
لقد كان بارنيل رجلاً .
وكل من يفني أغنية
بذكر بارنيل ،
لأن بارنيل كان ذا كبرياء
بل لم يبطأ الأرض من هو أشد كبرياء منه
والرجل المتكبر رجل محبوب
وهكذا . . أديروا علينا الكأس .

وفي بعض هذه الأغنيات المتأخرة يستخدم بيتس نوعاً من الموقفة يقصدها ان تضيق بعداً الى جو أغنيات الطرب واللهو ، ولكنها في كثير من الاحيان ليعمل المقرب يوحى ان لو لم تكن هناك ابداً .

ليست كرازي جاين تلتفض عمرها
وتجعد الزمن الذي انقضى ،
وهل ينهض ذلك الاله المعجور من جديد
فنشرب تشكة او تشكين
ثم نخرج ونفرض سيطرتنا
على الريف ، وعلى المدينة .
فنجمع كل زوج مناسب في الفرائش
ونصرع الأزواج الآخرين .
ومن جبل الى جبل يركب الحيتالة القساة .

ونرى الاشعار الأخيرة (١٩٣٦ - ٣٩) بهذا النوع من تعجيب
النور المسدي والنف الذي يعيد الى الذاكرة وملحة كراتزكريس .
ويذكر هذا الهاجس بالهاتب المسدي في الاعتزال ، وهو انفصال الهم عند
من مثالبته القديمة . لقد اصبح موقفه من الشؤون السياسية مثل موقف

سينيكا في روما ، فهو حاقد بصورة متوحشة :

جاء باركيل على الطريق » وقال لرجل متهيج :

« ستغوز ايرلندا بجريئتها وتظل انت تكسر الحجارة »

اما موقفه من موهبة فقد اصبح حائفاً ايضاً :

انت تظن من المفزع الشهوة والنفس

ان يقرضاً عليّ الايهام في شبحوخي ،

لم يكونوا وباء عندما كنت شاباً .

فما الذي أطلبه غيرهما ليحفظني الى الغناء !

اما قصيدة « الاشباح » فتبدو اعترافاً منه ان الماكينة فوق الطبيعية التي

استخدمها في قصيدة « رؤيا » كانت مجرد خدعة :

لان هناك اماناً في الحلم

تكلمت عن شبح .

لم أعان مشقة في اقتناع الغير

ولم أبدأ معقولاً لدى رجل يحكم عقله

ولا يتقن بتلك العين المألوفة

سواء كانت جريئة او خجولة .

خمس عشرة شبحاً رأيتها ،

وكان اسوأها قطعة واقفة على مشجب .

ومن الجانب الآخر ربما اشارت تلك القصيدة الى لهفة يبتس على استخدام ما

فوق الطبيعة ، النزعة التي ظلت تلازمه طوال حياته .

وهو يجد اسباباً لوهمه هذا في ماضيه الخاس :
انها فتاة عرفت جميع ما خطته دائتي

لكنها تعيش لتجعل اطفالاً من متفعل ،

فيا فتاة في جمال هيلين تعلم بخدمة الخير العام .

ثم تتسلق عربة صغيرة لتصرخ .

ان بعض الناس يظننه شيئاً من الصدفة

ان يموت الرجال الطيبون جوعاً ويتقدم الرديئون في الحياة

وأن لو صور جيرانهم بوضوح

وكأنهم على شاشة مضاءة ،

فانهم لن يجدوا قصة واحدة

لما قبل سعيد لم يتعظم

وهي نهاية جذيرة بالبديهة ...

ثم تأتي « هجرة حيوان السبوك » فتبدو وكأنها تصيب قمرأ صغيراً من
الاختزالية ، حيناً يتكلم الشاعر عن الاساطير التي شكلت موضوع قدر كبير
من شعره :

هذه الصور الخيالية ، لأنها كاملة

تجدها قد نمت في عقل صافي .. لكن عم نشأت ؟

عن كومة من القافورات أو عن قمامة شارع ،

عن غلايات الشاي القديمة ، والقارورات المتبقية ، والتلك المحطم

حديد خردة ، عظام بالية ، خرق ممزقة ، ويضع عاصف

يبقي ثلم الحرائق . والآن .. بعد ان زابلني سلمي

عليّ ان اسريح حيث تبدأ جميع اللالام ،

في حاقوت القلب للمزق ، ألا وهو الجسد .

وهنا ثانية يزايله عمل حياته كشاعر وكأنه رُقع من الوهم . انت أشد

حار كسي أو داعية إيماني متطرف لا يستطيع ان يشكل اتهاماً لبيئته الصخر

الدرء من قوله : هو شاعر ظل طوال وقته يهرب من الحياة ، قد أعوزته الشجاعة

لان يعتقد انه يمكن تغيير هذه الحياة ، فظل يدخن الاحلام كلافيون - ثم

او يجب عليه الآن ان يعترف بإفلامه المعنوي ، إلى جانب إقفار حياته الداخلية .

ما الذي حدث لشاعر كان يعتقد ان ما تنوق اليه المليون شفة بتعطش لايد وان يكون حقيقه مغمرة في مكان ما ؟

بإدراى لي انه قد نجح في مد حياته الى أطول من حياة معظم من رفضوا من الرومانتيكيين ، لكنه لم ينجح بصدق في « إعادة بناء » نفسه . نعم ، قد لا يكون ذلك واضحاً كما كان في حال ورفزويرث او سوبيرن ، ولكنه على نفس القدر من الثبوت والتأكيد . وحيثما مات بيتس الشاب ، لم تهض عتفه من رماده : بل طلع رجل منهك يرفض ان يموت ويفتقد الشجاعة للبعث .

الى حد ما ، هذا صحيح . فبيتس لا ينتمي الى رجل غوته وبيتهوفن ، ذلك العدد القليل من العباقرة الذين أصبح تحليلهم الخلاق اشد قوة وتكثفاً في الكهولة . وحتى بعد ان يمنحه المراء كل تقدير واحترام جزاء استمراره خلافاً لمدة طويلة ، فان بيتس يظل رجلاً ضل طريقه لسبب أو آخر .

لكن هناك جانباً آخر من بيتس يرفض ان يدخل في هذا الإطار من الفشل : بل يجعل المراء ميالاً لأن يشعر ان قصائد الحقد ، والحزن ، والاختزال - كانت كلها تعبيراً عن نفس رجل اعظم من صاحبها ، وان الاختزالية عنده ما كانت سوى مجرد فروع من اللعب . وهو يكتب في Hodos Chamelientos : « انا اعلم الآن ان الوحي ينبع من الذات ، لكنه من تلك الذات المختزنة طويلاً في النفس » التي « شكل الصدفة المزوقة للحزن والجبن في الرسم » والتي تعام الطيور ان تبني اعشاشها ، وان البقرة هي الأرومة التي تصل تلك الذات المدفونة للحظات وتربطها بمقلنا اليومي النافه . هناك ، في الحقيقة أرواح مجسدة من الافضل ان نطلق عليها اسم بوابة وبوايين ، لأنهم من خلال قوتهم الهائلة يقودون ارواحنا الى الأزمة ... »

ثم تتلو الفقرة التي تتحدث عن كيف « انها » اي الأرواح « هربت لغوي دانتى وجيس فيلون .

لقد ظل بيتس دائماً مشتغلاً ببعضهاها من قبل : لماذا تستطيع الطيور ان تبني اعشاشها دون ان تتلقى تدريباً من أمهاتها . لقد كان يمي ان « الذات » التي تتطلع الى الخلف في حنين وثوق الى الماضي ، أو تستأثر بخصوص الشؤون السياسية في أيرلندا ، اقامها « العقل اليومي النافه » لديه .

الأبدية لزوة ، فتاة او غلام
يصرخان عند أول نشوئها الجنسية
« الى الأبد والى الأبد » ثم يقفان
جامعين ما تقول شخصيات الروائي ،
ورجل تسوقه العاطفة فيتسامى ويغني
عبارات لم يفكر البتة فيها من قبل ...

وام عبارة في هذا الرأي تظهر في القصيدة التي اختارها ليختتم بها « الأشعار الأخيرة » ، وهي قصيدة « تحت بين بوليين » :

انتم يا من سمعتم دعاء ميشيل ،
« هنا حرباً في زماننا ، يا رب »
تعرفون انه بعد ان يستغف القول
ويقاتل الرجل الرجل - ينجون
يسقط شيء من عيون ظلت عمياء طويلاً
فيكمل الرجل عقله النافس ، وللحظة يأخذ راحته ،
ويقفه عالياً ، وهو مرتاح القلب .
وحسب أكثر الناس حكمة يتوز
بدوع من العنف
قبل ان يبلغ القدر
لمعرفه عمله او يختار قوته

هذه هي اللحظات الصوفية ، الحبابية عندما يكمل الانسان عقله الجزئي

ان ذاته الواعية و البومية ، ليست الا جزءاً صغيراً من عقله ، كالفقر قبل
المحاق . وفي لحظات الازمة يتجلى القمر بديراً قباحاً . إذ ذلك تحتفي المتاعب
وتتلاشى جميع انواع الكتب . وجميع مناعب الانسان وشغائه في اسامها متاعب
صغيرة كما يتحقق كيوليوف . ثم ان موحاً عظيماً ينبثق من الروح ، هو مرج
الثلاثة صينيين القدامى في « لايس لازولي » lapis lazuli .

كان بيتس يدرك هذا ، في بعض الوقت على الأقل . وهكذا ، وبمعني
حقيقي وعميق ، اطرح في آخر الامر شرنقة صورته الدائرية الرومانتيكية
المبكرة والرتقى الى عظمة جديدة . وبطل هذا هو التناقض الموم في بيتس :
وهو ان قدراً كبيراً من شعره يجب ان يكون تشاؤمي النزعة ، فيه إشتاق على
الذات وشعور بالانزمام ، وفيه قدر من الحلق والاختزالية ، ومع ذلك قارب
نسبة مئوية ضئيلة من عقله البالغ العطفة يجب ان تضعه بحق بسين الصوفيين
الذين استطاعوا ان ينقلوا الذات و البومية وعناها .

اما بيتس اللاحق فقد تحول الى داعية للتطور ، وحتى نظرته الى الغاية
من الحياة لم تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك النظرة التي عبر عنها برنارد شو
في كتابه « الانسان والسيبرمان » أو كتاب « عودة الى ميتو شالبح » . وفي
احدى قصائده الاخيرة « الانسان والعدى » ، نلاحظ شخصيتي بيتس
السايفة واللاحقة تتصارعان . ويتكلم بيتس الذي يعذبه الشعور بالإنهم
فيقول :

كل ما قلته او فعلته ،

وبعد ان بت عبوزاً مريضاً ، الآن

ينقلب الى مؤال

فاظل أرقاً ليلة بعد اخرى

ومع ذلك لا احظى بإجابة صحيحة

هل تبعت مسرحيتي هذه
رجالاً معينين قتلهم الانكليز ؟
أم هل خلقت كلفاتي تورراً عظيماً
في دماغ تلك المرأة الذي بعلي ؟

وحين يشعر ان الجواب هو « أرقد وعت » يصانده الصوت . وعند ذلك

يجيب :

... ليته يمكن تجنب

عمل المفكر الروحي العظيم ،

ويتجنبه عينا . فليس هناك فكاك

لا يدبوس ولا مرض ،

ولا يمكن ان يكون هنالك عمل عظيم بهذا القدر

مثل ذلك العمل الذي ينظف لوح الانسان القدر ..

ومثله مثل برنارد شو يجد بيتس ان اسطورة الخطيئة الأصلية تقيده في
السير عن حقيقة حال الإنسان ، ويرى ان عمل الفنان هو التصال في سبيل
رفع الانسان الى آفاق الألوهة . وقد عبر عن ذلك بوضوح في قصيدته « تحت
نور الليل » :

ايها الشاعر والنحات ، قوما بالعدل

ولا تدعوا الرسام بتجنب

ما قام به أسلافه العظام ،

فيصوب بروح الانسان الى الله

ويجعله بدلاً مبهمة بحق .

ومرر البيت الأخير ان بيتس لما يفكر في حدود التطور والارتقاء ، لا في
صوغه دعوة أخرى :

لقد دوك ميشال الجيولوجيا

على سفوف كنيسة سنتين ،

حيث نرى آدم الوندان

يشير ، السيدة ، التي تحظر في عباها ،

حتى تحترق أحشاؤها

وهو إتيان على ان هناك هدفاً موضوعاً

امام العقل الخفي العامل :

وهو الفوز بالكمال للجسد البشري .

وهذا العقل الخفي العامل ، الذي يدفع الفنان هو الحافز اللاواعي لمحو

التطور العظيم .

ومن الشيق ان نلاحظ ان هذه القصيدة لا تكاد ترقع عن الدونية . اقرأ

ثانية :

حيث نرى آدم الوندان

يشير ، السيدة ، التي تحظر في عباها

حتى تحترق أحشاؤها .

واحد الأشياء الأكثر غرابة في بيتس هو ان قدراً كبيراً من الشعر في غير

عمل له ليس شعراً جيداً بأي معنى على الإطلاق :

« هو ، الذي فهم

كل تهيدة ، وكل ما غنّي ،

أو نبيح ، أو نغمي ، أو عوي ، أو نهي ، أو نجيح ،

أو زرع ، أو صرخ ، أو نغق ،

عند ذلك أجاب ...

ويمكن تفسير ذلك على انه رغبة من بيتس في ان يمنح شعره ترابية

الاحان الشعبية . لكنه في كثير من أعماله اللاحقة ، لا يتم إلا في اث بطرح

أفكاره في قالب شعري ، أعني الأفكار التي تبدو له جذيرة بالتعبير عنها من

خلال الشعر أكثر من النثر . وانها للملاحظة طريقة ان نجد أحد الشعراء « الكبار »
في القرن العشرين شاعراً رديئاً بهذا القدر بالمعنى الشائع لكلمة ردي . وهي
تثير الجدل حول كون الشعر ليس قضية ألفاظ ولا أسلوب بقدر ما هو محتوى
فكري فعلاً .

وحتى أواخر أيام بيتس يظل الشاعر موهماً بالتناقض ، وكثيراً ما يناقض

نفسه ، فهذه الفقرة التي اقتبسها قبل قليل عن الدور الارتقائي للفن العظيم ،

ما أسرع ما يتبعها بيتس بتعبير أغوذجي عن الجانب الآخر من نفسه :

« يا شعراء ايرلندا .. تعلّموا صناعتكم ،

غنوا كل ما أحسن نظم

واحترقوا ذلك النوع الأخذ في النمو

وكل ما لا شكل له .. من أخصه الى قمة رأسه ،

ققلوب أصحابه الغافلة ورؤوسهم التي لا تذكر شيئاً

لحي نتاج دناءة في أصولهم .

أما انتم فغنوا للفلاحين ،

ثم لسادة الريف الحثالة الصلاب ،

ولقداسة الرهبان ، وأخيراً

لشاربي النبيذ وصحكهم المفرقع ،

وغنّوا للسادة والسيدات المرحين

الذين خلّدتهم تماثيل الصلصال

طوال قرون سبعة من البطولة ،

ثم انفضوا يعقولكم الى الأيام الأخرى

لتعرفوا أننا في مستقبل الأيام ،

سنظلل انباء ايرلندا الذين لا يقهرون . »

« هنا نجد المرء جميع جوانب شخصية بيتس ، الجوانب التي يبدو انها قد

أخبرني بمحقق لتخلق صورة ذاتية مهللة للشاعر : «المجرفة » الهوس بالجنس
والمرح الصاحب ، الفروسية والبطلولة ، والحاس الوطني لايرندا . والفكرة
البارزة هنا هي فكرة الوصية : « ثم انفذوا بمقولكم الى الابد الأخرى » ،
اما « نتاج الأصل الرضيع » فقد اذاتهم الشاعر بسبب من « قلوبهم الفاقصة
ورؤوسهم التي لا تنذكر » ، أي ميلهم لأن يعيشوا في الحاضر وحده . والجواب
الذي يضعه بيتس هو حسن التقليد . لكنه ليس « تقليد » الشاعر ت . س .
البوت لاوت . بي . هولم ، « تقليد المجهود الروحي الرموز له في الكنيسة
المسيحية - وان كان ذكره » قداسة الرهبان ، مروراً عابراً اليه - وانما
تقليد السادة الفرسان ، والكهنة ، المتصنفين بالعريضة والنزوات الجنسية
وادمان القمار . وباختصار فأننا نجد هنا « الشاعر الكندي » يتطلع الى الحلف
مجنين الى ما يظن انه قد فقده . واخيراً وكنا نقض اكبر ، ينهي بيتس هذه
القصيدة بهذه العبارة الجديدة :

ألقى نظرة فائرة

على الحياة ، على الموت ..

أبها الخيال ، ثم سر في طريقك !

حيث نجد النكوص والتخلي البوذي يعارض الارتقائية عند شو وتأكيد
الحياة البسيط الذي نجده في الجزء التالي من القصيدة . ولكي تم القومس
والتشويش برسم المرء ان يضيف قائلا : ان قصيدة « تحت بن بولين » تبدأ
بفصل يشير الى ان بيتس ما يزال يفتن فكرة البعث الجديد :

الانفصال القصير عن أعزائنا

هو أسوأ ما يجب ان يخشاه الانسان .

ومع ان عمل حفاري القبور طويل طويل

ومحارهم حادة الاطراف ، وعضلاتهم قوية ،

فإنهم إنما يدفعون من يدقونهم

ثانية في العقل البشري من جديد .

وهذا يعيد الى الذاكرة فصل « المجد لله Credo » من قصيدة « البرج » ، التي
يجب اعتبارها بين أجل ما تفتحت عنه بلاغة بيتس :

ها أنا أعلى ما أعتقد :

أنا أسفه فكر أفلاطون

وأصرخ في وجه افلاطون ،

لم يكن هناك حياة وهوت

حتى صنع الانسان كل شيء .

صنع الففل والخمر والحابية

من نفس الشديدة المرارة .

نعم ، والشمس والقمر والنجوم ، جميعاً

ومن بعد ذلك أضاف إليها

أننا يموتنا ، نقوم .

نحلم ، وهكذا نخلق

قدوس ما وراء القمر .

أقد تأهيت لموتي

بأشياء تملتها من ابطالها

وبمحاربة الأغريق المتكبرة

ونجالات شاعر

وبذكرات حب

كرويات احاديث النساء

ويجمع تلك الأشياء

التي تجعل الإنسان ما فوق إنساني

والمجمل حلقاً بشدة المآلة .

ولكننا هنا لا نجد اشارة الى ان الحلم ما فوق الانساني يخدم أي غرض اكثر من ان ينقذ الانسان من حبس جسده الذي هو « حائوت القلب المستوع من لحم وعظم ». وفي قصيدة « تحت بن بولين » يخطو بيتس خطوطه الأخيرة ويها يناقض الفكرة التي اعتنقها سابقاً يوم كان في الثامنة عشرة ، وظل يصارعها طوال اكثر من نصف قرن .

٣

أ.ل. روز A. L. ROWSE

يعلمق أ.ل. روز في مجلده الثاني من سيرته بقوله « رجل من كورنول في الكفور » ، بقوله « ثلاثين سنة ظلت تعبيرات اليوت وباوند الجديدة هي المبار التقليدي للشعر - طوال حياتي العملية - وظل شعري خارجها ، غير « غير » كما ظلمات لا القى شيئاً من التشجيع » . وهذا صحيح ، فإن روز ينتمي الى مدرسة التعبير الشخصي المباشر ، وهي نفس تقليد هاوسمان ، هذا في انكلترا ، اما في أمريكا ، فقد ظل التقليد حياً بفضل التأثير المسيطر لـ روبرت فروست ، الذي فعل فعله كقوة موازنة لتعقيد اليوت وباوند : وفي السنوات الأخيرة ، شهد التعبير الشخصي انبعاثاً جديداً في اعمال روبرت لويل و . د . ستودغراس . اما في انكلترا ، فيمكن القول ان ذلك أصبح عتيقاً مع وفاة روبرت بروك (الذي كان صديقاً لـ روبرت فروست) . ف شعر روز « ساذج » حسب مفهوم شيلر للشعر ، إنه يسير عن الشعور الذاتي بشكل مباشر ، دون حيل ، ودون أية محاولة « لتطعيمه » باستخدام لغة مجذبة أو فكر « معقد » فهو يكتب مثلاً :

ها أنا في أصبل الحياة أرا في استلقي وأهوم
في شقة مستأجر من فندق سانت آن في إيتام

« غير » ناشئ في القصيدة ، بل إنه يزيد في الأثارة العاطفية فيها .

هذا هو أساس نجاح روز كشاعر . فالتعبير في شعره مباشر الى حد انه يخلق شعوراً بصدمة . وهو يولد لدى المرء احساس رجل يقف الى جانب النافذة في حجرة خالية ، يتحدث إلى نفسه ، لا يخشى ان يسمعه أحد لأنه يوقن أن ليس هناك من أحد يسمعه ذلك على الاطلاق . وتتصف قصيدة « جميع الأرواح » وهو اسم الكلية التي كان روز أحد تلامذتها — بهذه الميزة :

المساء . سكون ، وطيور تتساءل .

يوق بتفخ لحنة الشهباني على المدينة

والضوء يتسلل متحولاً نحو الواجهة الشمالية للقلعة

واحجار المدخنة الكئيبة ساكنة تماماً وخالية من الحياة

تقول بصمت ، ليس هناك حب ، ليس هناك حب ،

ليس هنا لا خطبة زواج ولا قبول بخطبة

لا قلب يحمله المرء ، ولا أطراف عزيزة يفتشها .

طيور معيدة ترقرف في اعمالها ،

وجنود في الشوارع في مهاتهم —

سا وراء الجدران ، والسقوف ، والأفاريز .

وأشد من اسوار الحجازة أو قضبان الحديد وأكثر دقة وارتباطاً

هي هذه الأقنعة الفكرية ،

لأننا خلقناها بإرادتنا عن قصد .

وعندما يقرأ المرء كتب السير هذه — « طفولة من كورنول » (١٩٤٢)

و « رجل من كورنول » في « اكسورد » — يرى بوضوح أن احد الاسباب

لأمانة روز وصدقه هو احتقاره لمعظم افراد الجنس البشري . . . ان تلك

الضائقات المستمرة من قبل أناس اغبياء قد تخطت ان تكون قضية تبعث

على الضحك . لقد خلقت في « اشياء لا ارجب في التغلب عليه » وشجعتني في

والشمس الحلوة تغمر وجهي الشوي في شباط

ذلك الوجه الشاحب المعروق من أثر الشتاء المرهق

وخلفي جرس فضي من ساعة فكتورية

يؤذن ان وقت الشاي بعد الظهر قد حان .

لا أحد في الحوار : ولا أحد يسير على الرمال :

ان مصيف الشاطئ مهجور ، وقوائم الأبراج

في حوض السفن صامتة وفارغة مثل كاتدرائية .

وتسارع هذه الأبيات — وهي افتتاحية قصيدة « حنة على شاطئ البحر »

تم اختيارها بشكل عشوائي — انتباه القارئ الى خاصية متميزة في شعر روز

وشخصيته ، هي قدرته على ان يمارس الصمت والوحدة . وتتصف افضل اشعار روز

بهذه الخاصية التأملية ، الهادئة ، وكأنها استراق السمع في السكون . وكثيراً

ما يكون هناك نسمة من الحزن ، قد كرفنا برانست دوسن ، لولا انها خالية

تماماً من الانشغال على الذات :

القمر ، والثلج ، ونور أصيل الشتاء ،

تترك المرء وكأنه يرى الحياة تمر

من تحت مياه البحر :

والأغصان الجرداء التي تتأيل ، بكل رفق

في الريح ، وفي النور .

وسعف النخيل واوراق السرخس التي توج في قلب البحر :

هي الحياة منظورة من خلال انكسار النور في الماء

ويلاحظ المرء ان الشاعر لا يخشى استخدام عبارة « بكل رفق » التي يمكن

ان تبدو عاطفية بكل سهولة . ان عقله مستغرق الى حد كبير في هدفها : الضم

الواهن ، الساكن ، في أصيل يوم من ايام الشتاء ، حتى ان الشاعر منشغل بالكلية

في وصف ما كان يراه بكل أمانة ودقة . لذا كانت النتيجة ان جاء ذلك المقطع

اقتناعي - الذي يؤكد كل ما حدث في الشؤون المالية - ان الناس حق في شؤونهم السياسية ، كما هم في جميع القضايا المتصلة بالفكر العام ، (ولقد شعر بيتس مثله تماماً ، ولكن تمييزاته عن احتقار « الفوغاء » محصورة في نطاق شعوره ، حيث يتمتع بقوة من بلاغته . وليس روز شاعراً من هذا النوع : فانفجار حنقه اكثر ما يبرز في كتب السير الذاتية .) ومن الواضح ان روز يحس أن شعره موجه الى قلة ضئيلة من الناس ، وانه الى هؤلاء وحدهم يستطيع ان يكشف عن نفسه بصراحة .

ان موقفاً كهذا يعني حتماً ان روز ذو شخصية مزدوجة - على الأقل ، في الظاهر . ليس هناك قيقوة بين بيتس كاتب السير وبيتس الشاعر ، وحتى عناوين « احلام اليقظة عن الطفولة والشباب » ، و « ارتجاف القناع » تشير الى انه لا زال مرتدياً شخصية الشاعر ، إذا جاز القول . نعم ، كثيراً ما يبدو الاسلوب مصطنعاً ، لكنه من الواضح انه لم يقصد به ان يكون عامياً . ان بيتس يظهر على الدوام متسربلاً بشيء ما . وليس الحال كذلك عند روز
فها هي « سيوه » تلوح كالوأنها قد نسخت نسخاً مباشراً عن حديثه :

« اخشى انني كنت بسيطاً جداً ومباشراً ، دون إعمال فكر ، ولا استطيع ان ارى كيف احتملني الناس كما فعلوا ، قلدي "حشود من الاصدقاء" (كازلت حتى الآن ، رغمًا عن المؤهلات المقدمة التي فرضتها في الصديق ، نتيجة لتجارب غير سارة على أيدي البعض . فمن السهل جداً ان أنزل درجتك من رتبة صداقة الى رتبة معرفة شخصية ، اذا ما أسأت التصرف .) »

من الصعب رؤية أية علاقة بين روز صاحب هذه الافكار ، وروز الآخر ، الشاعر الذي يكتب :

بهدهو ، وبنعومة

وبأجنحة العث الأبيض غير المتعجلة

تطوفه البومة الزائرة فوق حقل القمح

عند حلول الظلام :

ان جناحيها العظيمين يكادان يلسان أوراق القمح ،
دون ان يحدنا أية ضجة . هكذا يأتي الموت
للمخلوقات الصغيرة التي تنتظر .

وفي المرأة : ألمح وانا عابر
منظر وجه صاحب كوجه البوم
للرجل المريض ، ذي العينين السوداوين الكبيرتين
الذي يطالعي في المرأة .

هذه هي الساعة من الليل
التي تظهر فيها مخاوفنا المتوارثة
كل جبروتها .

فالشاعر هنا رجل وحيد ، منزو . وهو يذكر المرء في يوميات أميل ، أو كتابه « ن . ب . » ، « بريليون » ، أو كتاب ريلكه المسمى « مذكرات مولتي »
لوردر بريجز ، الذي جاء على نسق السير الذاتية . ويبدو غريباً ان نرى شاعراً
روز يتحدث عن « حشود الأصدقاء » وعن « تفزيل رقبته » الاصدقاء الذين
يسبون التصرف . ففي ذلك تناقض عجيب .

وقد يتم حسم هذا التناقض الظاهر إذا درس المرء قصة سيرته الذاتية .
ولد الفرد ليسلي روز في سانت اوستيل ، بقاطعة كورنويل ، سنة ١٩٠٣ .
وكان والده « خزافاً » بينما كانت والدته قديراً حثيماً ريفياً غير مزدهر في
البلد . يسبي . لسنوات عديدة

« ... ما كان مظهر القرية غير جميل في متوالي الأولى ، بأكواخها ذات الجدران الطينية المطلية باللون الأصفر والكريم ، ولون الزبدة المتخشرة فوق أوعيتها في معمل الألبان في المزرعة . وكان لون بعضها اقوى » فهو كلوت الزعفران . وكان لمجموعة صغيرة من الاكواخ المسقوفة بالقش وسط القرية بساقين من الفاكهة ملحقة بها . وأنا اذكر جيداً صفاء السماء الزرقاء الفريد الذي كنت أراه من خلال عناقيد زهر التفاح البيضاء في فصل الربيع . كما اذكر ان ذهني شرد فيما كنت انظر اليها ذات صباح وأنا في طريقي الى المدرسة . لقد عنى ذلك شيئاً ما لي ، ما هو ، لست أدري . لقد أورتني هذا المنظر فلقى القلب ، شيئاً بظلم يتنامى حتى يبلغ الكمال . انه شبيه بذلك الشيء الذي يدفع الانسان الى الايمان ، فهو حس بشافية الاشياء ، وهشاشة قبضتنا على الحياة - كل ذلك ممترجاً بحلم صبي ينتمي لعالم انكلترا القديم (كنت حينئذ أقرأ المهاز الذهبي « كونسى ») ، ايام الحرب الأهلية ، وجماعات الفرسان الشباب يقومون بتدريباتهم في الصباح ، والربيع ، فيما تنسكب اشعة الشمس الصافية المتوجة على التلال تحت قبعة زرقاء لا غيوم فيها . كان الوقت كله صباحاً ، صباحاً مبكراً ، في حلم النهار ذاك ... »

وفي الفقرة التالية نحمد يقول :

« ثم انني فيما بعد ، وان كنت لازلت صبياً ... حين قرأت قصيدة وردزويرث « دير تترن » وقصيدة « وحدة مع الخلود » ، تأكدت ان ما شعرت به كان هو التجربة التي كتب عنها وردزويرث . ومع الزمن اصبح ذلك مذهبي - اذا امكن اطلاق هذه الكلمة على دين لا قواعد ايمان فيه ، ولا حاجة الى مثل تلك القواعد . ذلك انني بهذه التجربة الجمالية الكبرى ، وهذا الفهم للحياة على انها تمتلك قيمة لحظة إدراكها عن طريق الجمال ، لم اكن في حاجة الى دين . »

« وقد بدا لي ... ان الشيء الذي تغزت به هذه التجربة هو انني في لحظة

معاناتها ، اثناء تأملي الضوء يأتي ويروح على إغريض بنائية ، والقمر بأقل خلف قبة كنيسة القديسة مريم خارج نافذتي ... وفي اصغالي لموسيقى « بتهوفن » او « بيرد » او روثي السماء الزرقاء من خلال زهر التفاح في طفولي - كنت أحس ان الوقت قد تجدد ، وان سير الزمن قد اوقف للحظة . لقد شهدت التجربة وكأنني أراها من خلال عازقة من الخشب فوق طوفانها ، فبدت لي كنسب عميق نافذ في قلب الكون . اما ما منع مثل هذا الزخم للتجربة فهو ان المرء في نفس اللحظة التي يشعر فيها ان الزمن واقف ، يكون يعرف في مؤخرة دماغه ، او جزء آخر منه ، ان الزمن مستمر في حركته ، حاملاً معه المرء والحياة جميعاً . »

واتناء قراءة « طفولة من كورنول » ، يدرك المرء هذه الشدة والحساسية الغريبة من حساسية بروت ، وليس معنى انقضاء الوقت ، وسحر الجمال الطبيعي . ولم يكن روز ينتمي الى الطبقة الوسطى المثيرة مثل بيتس او بروت ، ففي « رجل من كورنول في اكسفورد » ، ونحن نتحدث عن اسباب سعادته في اكسفورد نحمده يعلق قائلاً : « كان د. ه. لورانس مصيباً تماماً : ان الحياة الدالية للطبقة العاملة أضيق مما يطيقه ولد ذكي ، كما انها تشله وتتركه عاجزاً . وكاد المرء يهلك من فقدان الحيوية لديهم ، فهم لا يفهمون شيئاً أبداً ، لم يقرأوا شيئاً ، ولم يسمعوا أو يروا شيئاً ، ويعجزون عن الإجابة عن الاسئلة التي كانت تقف أمامهم منذ عهد الطفولة حتى الآن . لكن روز ، مثل بيتس ، كان محظوظاً ، وفي المناظر التي تمتع بها في طفولته على الأقل . فمن العسير ان نتصور كيف يمكن ان يبقى « حياً » في احياء الاكواخ في مدينة كبيرة . لقد عوّضته مناظر كورنول ، إلى حد ما ، عن العالم الضيق والبلد الذي قضى فيه طفولته . »

ثم انه هرب .. وكاف هروبه بطيئاً ومؤلماً . ومن حسن الحظ ، ان لاحظ مدير مدرسته فيه مخاض الذكاء ، فأكد له ان عليه ان يحاول الحصول على منحة دراسية من إحدى الجامعات . الا ان الارهاق في العمل سبب له قرعة ، ولم

يجر تشخيص لرائدته السودية المعطوبة في وقت مبكر للحوول دون اصابته بالنهب الصفاق . ولم تنجح محاولات الحصول على منحة في اول الامر . فقد كان روز في حاجة الى ثلاث منها على الأقل حتى يتوفر له مبلغ مئتي جنيه في السنة ، وهو أقل شيء ممكن . واستمرت المحاولات لمدة سنتين كان يعاني فيها اخطاها عاماً في صحته من وقت لآخر . وخلال هذا الوقت كان روز يحتفظ بذاكرة يومية خاصة به . كما أخذ بنشر نظم الشعر . ولقد أصبح الشعر ، وبقي السري ، والنشاط الذي ألزمت نفسي به ، والحسن الذي كنت انسحب اليه طلباً للزهد من متاعبي ، وفورات غضبي ، وخيالي ... ثم تم الحصول على المنحة بالفعل ، قبل عيد ميلاده التاسع عشر بشهرين ، فأتم روز ، كرايست تشيرش ، في اكسفورد .

ولعله ان يفترض في هذه المرحلة ان متاعب روز قد اقتتت . لكن الواقع انها كانت تبدأ من جديد . فقد عقب ذلك ثلاث سنوات كان عداؤه فيها مقصوراً على الحيز ومربي الشمس ، ولبال أرقته فيها آلام معدة الحادة ، واجازات دراسية مفصلة قضاه روز في منزله ولا عمل له غير الدراسة والشارب الطويلة . كانت اسوال عائلة روز المادية تندهور ، فقد سبق لشقيقه الأكبر وأخته ان تركا البيت ، وكان كلا والديه في صحة سيئة . فإذ برز لدى روز ميل خاص الى التشاؤم فإن ذلك شيء مفهوم على التأكد . واستمر المرض وسوء الحظ يحولان حول الشاعر وفي نطاق عائلته ، فكان ممثل الصحة بصورة دافئة ، وجاءت خيبة الخلاص في السنة الثانية والعشرين من عمره ، إذ التحق بعضوبة وجميع الأرواح ، في اكسفورد . وعند ذاك لم يعد يفتش العودة الى الحياة التي كان يحاول التفraz منها . وفي هذا الوقت كان روز قد اتخذ قراراً رئيسياً ثانياً : ان يكون مؤرخاً لا عاملاً في حقل الأدب . كان هدفه الأصلي من تعاقبه الى اكسفورد ، في السابق ، ان يدرس الأدب على أمل أن يكون ناقداً أو روائياً في المستقبل . لكن اختياره دراسة التاريخ كانت

يعني التحول عن هوسه بالشعر والأدب . وإذا حكمنا على هذه الدراسة وما نولد منها ، أمكننا تبخير هذا الاختيار . ذلك ان روز كمؤرخ لانكسار في عصر آل تيودور (والمطبعة كورنول على الخصوص) ثم كتب سيرة لكل من شكسبير ومارلو - قد ارتفع الى مكانة مرموقة . ولقد إله في محيط الدراسة . لقد قبل روز الضيافات التي وفرة له التحاقه بكلية وجميع الأرواح ، وبذلك يستر لنفسه الحصول على الظروف الأساسية التي كان يتطلبها عمله . كذلك فقد عثر هذا الانتساب ان أصبح روز قادراً على ان يوفر المساعدة لوالديه في سنوات شيخوختهم . لكن السؤال الذي يبرز امام اي قارئ لكتابه ، طفولته من كورنول ، هو ما إذا كان مزاج مثلي مزاج روز يمكن ان يقنع بالتفوق الأكاديمي . فقد كانت طبيعته ، طبيعة الشاعر ، الفنان ، وحتى طبيعة الصوفي . ترى الى اي حد كانت بروست اولوزانس صيغز ويتفتح لوعاش في وسط أكاديمي ؟ .

يلبس المرء هذه المشكلة حين ينتقل من كتاب « طفولة من كورنول » إلى « رجل من كورنول » في اكسفورد . فبعد الصراعات التي يصفها روز في كتابه « طفولة من كورنول » ، يصور الفاريه اكسفورد ملاذاً جميلاً ، وحياة جديدة . وبشيء روز الكتاب بأشواء اكسفورد المتسكة في الماء حين يقرب الفطار ، والمحق ان معرفتنا بحصول روز على عضوية وجميع الأرواح ، وهو في الحادية والعشرين تولد قينا شعوراً بأن الرجل قد عرف طريقه : فهذا المعهد كلية جميع طلابها ذوو مستوى جامعي ، الحياة فيها ناعمة ، راقية ، بل يسودها التأمل . أما كتاب « رجل من كورنول » في اكسفورد ، فلما أسرع ما يبدد هذا الجو السعيد قائماً وأبداء ، فهناك عمل ، صن ، ومرض ، واحتياجات أخلاقية واصدقاء - أعداء أيضاً . وحتى بعد التحاقه بتلك الكلية يعاني صاحبا الكثير من خيبات لائحة واليهات صعبة . وقد كاد انهيار خطير منها ان يقضي عليه في أواخر الثلاثينات من عمره . . .

هذا ما ييسر لنا ان نفهم سبب الصديق في شعره . انه ذلك الدين السري ،
أو التعبير عن جزء من روز لم يجد ملاذه في اكسفورد . كذلك يمكننا ان
نفهم المعادلة التي حكمته في موقفه من الناس ، وانفجارات قلة صبره ، وغضبه ،
وهنا بتذكر المرء أبيات ينس عن الزهاد الثلاثة ، والتي تطبق ايضاً على
الشعراء :

(لقد) ابتغوا بحشود الناس حتى
تولدت فيهم قزعة للهروب .

ان الشعر بجملة ، بطبعه ، انصراف عن « ثقافة الحياة اليومية » ، وحياة
الانسان هي سلسلة من الاستجابات لهذا العالم . وهي على مستويات عديدة
عختلفة ، من متعة لعب الدومينو والثروة في حانة الى الزلازل الداخلية في
نفس رجل محسول عن دينه . ان كل موقف انساني يستثير مستوى مختلفاً عن
غيره من الاستجابة ، اي مرتبة مختلفة من الشخصية . فالوعي بالذات عند
أم تطعم طفلها يشترك اشراكاً خفياً مع وعيها لذاتها حين تتشاجر مع جارها ،
بحيث تكون هذه الام شخصين مختلفين بالفعل . والشاعر امرؤ غير اعنى
استجاباته . ولذا اعنى لحظات وعيه لذاته - وهو وحيد - ويجوز ان يكون
لديه مستويات عديدة اخرى من الاستجابة : تجاه الناس ، تجاه السفر ، ولحو
السياسة - لكن لب حيويته ، واساس حياته الحفية ، انما يقع في تلك
الاستجابة الحسية للجمال ، فهي التي تستثير اعنى احساسه بهويته . وحسين
يرمز التعبير عن الذات من هذه « الحياة الحفية » ، تخفي « الشخصية » او هي
الاقل تصبح لا اكثر من طبقة رقيقة من الماء وطينتها ان تنشر الضوء .

اذنه فان جميع الشعراء فروط طبيعة مزدوجة : واحدة تستثيرها الابعاد
اليومية ، واخرى تستجيب للتأثيرات الجمالية وحدها . لقد حاول بيش ، كما
اوضحت من قبل ، ان يقيم جسراً بين نصفيه ، عن طريق مسرحته الذاتية
والعادية ، حتى لا تعود تبدو تزويرية مزيفاً لصورته الذاتية الشاعرة .

(ومن المهم ان الشعراء الأصغر سنّاً الذين التقوا به في السنوات الأخيرة قد لموا
عنصرًا من الدجل في شخصيته .)

أما طبيعة روز الشبهة بطبيعة يروست ، والاكثر انطواء من طبيعة بيش ،
فلم تشعر البتة بالحاجة الى صورة ذاتية مرقعة ، من أجل ان يوحد صاحبها
جاذبي شخصيته . وكانت النتيجة ان تحول روز من « رجل من كورفول في
اكسفورد » - او حتى تأليفه التاريخي - الى الشعر ، قد أبرز ازدواج شخصيته
بكل وضوح ، فبات القارئ يلمس فيه كلنا الشخصيتين : شخصية الشاعر ،
« شخصية » الرجل العادي . والرجل العادي هذا رجل كلتي ، ذكي ، « يضيّق
جلده عنقه » ، وقد أصبح مؤرخاً ناجحاً وعضواً ذا شأن في الدولة .

ولشخصية « روز » الشعبي حواش كثيرة : فروض المؤرخ لا يستهوي
الأخرين فقط من خلال قدرته على إعادة خلق الماضي ، وانما عن طريق السرور
اللاكائي في الحقائق ، والتفصيلات الثرية التي يوفرها عن الحياة آنذاك . ان
فيه جمالية صريحة يكوس لها نفسه ، عبادة جمال ، ليجد مثلها عند جاكوب
بروكهارث - أحد المؤرخين المفضلين لدى روز - يظل روز يغربها بنزعة
تشاؤمية حين يبحث احداث العصر الحاضر . وهذه نقطة يتفق فيها روز مع
نيتشه ومع بيشر . وهي : زحف التديني في المقدرة ، بسبب « نتاج الأصل
الموضّع » وانحطاط الرجل العادي ، والذي يحمل تدريجياً حمل « الانشاء النبيلة
الحبيطة » التي هي مجد الثقافة الغربية . وفي كل هذا يقف روز قريباً جداً من
بيش ، ومن البوث في « الأرض اللياب » . ولقد شجع البوث ، روز ، ان
يكتب الشعر في الثلاثينات من هذا القرن . حكماً تبع روز نصيحة بيش
ودعوته الى ان « انقد ببصيرتك الى الأيام الأخرى » .

بيد أنه بالرغم من مظهر التشابه في الثروة الجمالية لدى كل من روز وبيش ،
فان روز يختلف عن كل من بيش والبوث في ناحية اساسية . ذلك ان ردة
العمل لديها على التدمير البطيء ، للقيم القديمة كان هو التفنيس عن تقويض : ففي حال

اليوت انتهى به الأمر الى الصوفية الدينية ، وفي حال بيتس قاده ذلك الى
ميتولوجية عجيبة خاصة به . أما روز فهو يعترف بقراءة في طبعه من طبع «سويبت»
فتشاؤه وحشي وخطي ، وهذه القشرة «السويبتية» هي التي تخلف بعض
أزمات عدم التناسق في السير :

« وبعد سنوات ، وحين قرأت «باريتو» ، عرفت روحاً قريبة مني ، شخصاً
ذا انف شديد القدرة على تشتم الاتهامات الانسانية ، الكذب والفورور
والخداع ، شخصاً عرف نزعة البشر الدائمة الى اخفاء مصالحهم الخاصة أو
ضعفاتهم والبأساء رداء التعميمات الموضوعية ، بينما هي في الحقيقة مجرد عقلنة
مصالحهم الخاصة . فمن يحدد ذلك ؟ انه ليس باريتو على التأكيد ولا هو
روز » :

وفي معظم التأكيدات التي تشهدا لبقاء الانسان ، يجد المرء هذه الفسة من
الزعم والاناية . ولكن الأناية الحقيقية غير قادرة على نسيان الذات ، الذي
يتطلبه الشعر . والقارئ الذي يتناول روز عن طريق الشعر سرعان ما يدرك
ان هذه الانفجارات ليست في حقيقتها سويبتية الروح ، فهي تنبع من نوع من
الحقد الساخر ، ولربما من رغبة شوية (نسبة الى ج. ب. ش) لتقديم ما
يتوقعه الحاضرون منه . وإذا كان روز صادقاً في اعتقاده ان معظم افراد الجنس
البشري بها ، حقى - ولا شك في صدقه في هذا الاعتقاد- فان المنظر لا يعود
يشير الغضب بل الاحقار الشديد . وحتى هذا ، فانه لا يحدد أي مدى في
المستويات الاعلى التي ينبع منها شعره . ذلك أن أم ما يبرز في الشعر هو
ذاتية ، أي القدرة على ان يكون الشاعر منشغلاً بالكلية ومستغرقاً في موضوع
فيتمتعه ذلك الموضوع كما يغتنص الاسفنج الماء :

الحليج بكليته يفرعه البحر الصامت
ودعاء كروان ، وطقطة محراث ،
وطائرة سوداء داكنة تنزل فجأة

على عجلاتها على الشاطيء ،
ورائحة نوفمبر في الهواء ،
والقواب ، والعليق اليابس ، ونهاية العام ...

و حين يختار روز ان يكتب شعر غضب نجده يجعل نفس اعتقاديته : كما يظهر في
قصيدته « العودة إلى الوطن في كورنول - ديسمبر ١٩٤٣ » :

لحظة تتصاعد أنفاسي في وطني الأم
أنتذكر ان اكراه .. الألف امتحان ،
والإذلال الحقة ، والإهانات الصغيرة
من أناس تافهين ، والعداء المضر
والتوافه التي تؤذي إحساسات
طفل كان يتوق الى الود ،
طفل تعلم ان يحزى الحسد بالازدراء ،
وان يلفظ الكلمة القارصة التي تجتهد العاطفة ،
كذلك تعلم التوقع الغريزي الضربة
لكبريائه أو كرامته أو اعتباره ،
أما كرجل ، فقد تعلم أن يلاحظ النظرة الشريرة
من أصحاب الحواشيت الصغيرة على مزابيل بسطاتهم ،
ودعاة الطبقة الوسطى الموصرة ،
وسلبية العمال البليدة التي لا تعرف
مصالحهم الخاصة ، ولا تميز أعداءهم .
ولكنه تعلم أكثر من كل ذلك ، سوء الفهم البالغ
الذي يفصلني عن شعبي الذي أؤدبه ،
والحفاة المقصودة التي ألزمتني طويلاً
أن اقتح عيون الحلقى ،

وهو عمل 'تريجييل' (١) أو سيمفوس.

وعند قراءة هذا المقطع - الذي يشير إلى الفقرة التي كان فيها روز مرشحاً لحزب العمال في الثلاثينات - يفهم المرء مشكلة روز الأساسية . ولا جدوى من تساؤلنا عما إذا كان من الممكن أن يكون روز شاعراً أفضل مما كان لو استطاع نقل هذه الاحساسات - حساسية الطفل الشديدة وردة على العدا - ويستمر له أن يتبنى أفق نظرة من على جبل أولمب . لا فائدة من ذلك أبداً . فهو مثل أن نسأل ، هل كان بروست سيكون روائياً أفضل لو أن والده لم يطلق العنان لحسه العصبي في طفولته . من الممكن أن نتصور أنه ربما كان أكثر انزائاً وسعادة كإنسان . كذلك لنا أن نتصور أنه ربما لم يصبح روائياً على الإطلاق . فالجلد الذي يضيق عن صاحبه ، والذي يولد الثغور في ثقب المزاج عند الرجل « النفيس » يولد فيه أيضاً الملاحظة الدقيقة التي هي روح تلك النفاذة . ويعلق بينس مستوعباً ذلك بقوله : « كنت أتساءل أحياناً ما إذا كنت أكتب الشعر علتي أجد دواء لعلتي كما تفعل القطط المصابة بعسر الهضم حين تأكل نبات التاردين » . والحق أن الموضوعية في شعر روز تشبه إلى حد ما ، تهدئة حرق في الجسم عن طريق ضغطه على جسم بارد :

النافذة تطل على الغاية :

وأوراق الأشجار ساكنة تماماً

والسما صافية ، فيها شمس شباط

والجدول يتدفق بسرعة من الطاحون .

وعلى الممرات .. يسير الناس

(١) هو شريف في قرية إيرلندية كان محكوماً عليه أن يفرغ الماء من بركة دواوير الرابطة بصدقة مثوبة .

خارجين لتوم من الكتيسة ينتشقون الهواء

وبنما ملون نبات الزعفران ،

ونبات البش ذا الأهداب ونقاط الثلج عليه .

وهنا يسير الشعر كجدول برقراق غير جاعل أية عقبة من اللغة بين الغاري .

وبين الموضوع . ويميل المرء إلى الاعتقاد أن روز عحوظ تماماً بامتلاكه موهبة

ككتبة في استخدام اللغة ، في قوله ما يريد في رشاقة وتحديد . إلا أن النصائد

المسكرة - التي أوردها في السير - تنفي هذا . فاللغة هناك ليست طلاقة على

الأطلاق :

كل شيء ساكن الآن في البحيرة التي يغمرها القمر :

لا شيء يتحرك هناك ، غير ربح واهنة متموجة .

ويعلق روز على باكورة أشعاره - وكانت مقطوعة على نهج كيتس اسمها

« لآلي النجوم » ، بقوله : « كانت ذات فراء وحبانفس أدبي ، غير أنهم فكن قصيدة

جيدة » . ومع أنه واصل كتابة الأشعار قبل فترة تحرج ، ثم في ما تلا ذلك ،

فإن قصائده الأولى التي يضمها أول ديوان شعري له - « أشعار عقد من

الزمن » - إنما كتبت في سنة ١٩٣١ ، حين كان الشاعر المؤرخ في الناعنة

والعشرين . وليس هنالك أدنى شك ، في أنه رغم الوضوح في أسلوبه وبسره ،

فإن روز صانع متقن . والنشيجة المثيرة للاهتمام هي أن نوعية الشعر تستمر في

التحسن المتواصل خلال دواوينه الخمسة :

١ - أشعار عقد من الزمن ١٩٤١

٢ - قصائد أكثرها من كورنول ١٩٤٤

٣ - قصائد الخلاص ١٩٤٦

٤ - قصائد يمضيا أميركي ١٩٥٤

٥ - قصائد من كورنول وأميريكا ١٩٦٧ .

وهناك قصيدتان من أجل شعرهما : « الطريق إلى الصخرة » و « واحد

الأم المسبح في كنيسة شارلز تاون ، تأنيان في نهاية الديوان الخاص . وبتمبير آخر ، ومن حيث الموضوع والاستغراق لا يكاد المرء يجد تغييراً ذا اثر ما بين سنة ١٩٣١ و ١٩٦٧ . فمعدن البدء كان روز شاعر الوحدة :

أنا أجي إلى مكان هادي . منزلي
إلى تقوى صخري وزقاق يقضي إلى البحر ؛
ليس لأصوات الرياح الزاغة هنا من مكان
ولا لأصابع الريح من شغل فيه شعري .
كل ما مضى هو بعيد جداً الآن ،
ولقد دخلت إلى هدوء سري

إن مكونا شائناً يكم الحجرة التي غنت ،
وبرين على الجدول الذي خرّ حائلاً في الشمس ،
وعلى الصقفاً الخامس ، والحجارة التي يكسوها الليلاب .
هناك ألف عين جبانة تتلصص

في الصمت المذعور ، أما النغمة المتواصلة
من الأمواج المتجمعة التي تتكسر على الشاطئ ،
في الأسفل ، فهي وحدها تهدد القلبي بدقات منتظمة .

هنالك تأثيرات معينة ظاهرة في هذه الأسماء المبكرة . فكل من «
هاردى » ، « بينس » ، « هومان » - وحتى « هوبكنز » - يمكن العثور عليهم في التقييمات
غير المنتظمة في بيت الشعر الأخير . ومع ذلك ، فمعدن البداية تظهر طبيعة
روز بصورة جلية في الشعر ، إذ أن المنطلق الأساسي قد توقّر : « طبلولة »
إحساس بالماضي ، إحساس بقصر عمر الإنسان ، الشعور بالوحدة ، وتكرار
الذات الزهدي البادي في الاختيار الذي قبله روز لنفسه . ولجأت قصيدة
وحديقة أكسفورد ، كل هذا :

هذه حياتي ، أرقب تعاقب الفصول

على زجاج الحديقة الصافي المسحور .
هناك يمر موكب الساعات

الأيام ، والأعوام ، ولا يحرك الأزهار المنسقة .
وهناك وكأنه على بساط سحري ،

أرى مريان الزمن غير المنقطع يمضي بعيداً بعيداً ؛
ليس في قلبي بل في العالم الخارجي ..

هذا هو الشاهد على وجودي القلبي الضعيف .
والقمر القلبي يصبح رمزاً لقلبي وزهد :

إن أصابع القمر المنطروحة على العالم اقتجمت
قد أوقمت قلبي المستوحش في فخ

ويوقعه وانسحاقه لم تمتد هناك سيطرة
في هذه المنطقة القلبية المتجددة التي لا حياة فيها

★ ★ ★

إن أصابع الليل الرقيقة الحاذقة
تفتش عن الظلال القمرية التي هي نحن
ناخبة في الصدوع ذلك التيار الأبيض
المتساقط من الكون المتداعي :

★ ★ ★

إن ربح الموت في زوايا البيت
تتلصص مأكرة خلف الأوراق الجرداء ،
مع لنا ، لست إلا ظلالاً تتحرك في الكهوف
عقبها تتحجب عن الموت اقتراب :

والصقر المتجند ينتصب ساكناً يتوقب للطيران ،

وكذلك اشجار الدردار المنسقة والضوء الموقت

ولكن هذه الحال من الحزن ليست هي النفس السائدة في الاشعار المبكرة :

كم هو عادي عالم الربيع :

ها هي الوديان تغمر عرش السهل ،

وطيور الموسم ترفرف عالياً

وتتلو الندى كمحبات القمع

وفي المروج والحقول

نعني رائعة النرجس ،

وكل سنة تمر لا تخلق تغييراً

على التلال الموسمية

ومع ذلك فأحياناً ما أفكر انني سوف ألقى

غيراً ، كهرماني اللون في المطر ،

وحين أنطفئ في الشارع الضيق ،

أتمنئ الروح القدس في دماغ في لين ،

أما عندما يكتب روبرت عن الأشخاص فإن بغضه للبشر يشتعل :

أنا أكره الطبيعة ، وأفضل ما هو غير طبيعي

ان يكون قاعدة للحياة ، هي أن أفقد، ولو لساعة

شعوري بالانفصال عن العالم العادي

أو أن أقرب ما أردته ابداً

تجاه كل ما هو بشري مماثل ودنيء ..

فالحيوان أفضل من التافه .

ان الغز الرئيسي لدى الشاعر يتضح . فعين واجبه و قطع الناس العاديين ،
أبدى استعناؤه ، فالحياة العادية تولد دافماً قوياً الى الزهد فيها . ولكن
الزهد بدوره غير كاف . فعين يكون الشاعر وحيداً يجد من السهل جداً عليه ان
يفكر في قصر عمر الانسان . والزهد في الحقيقة ليس رد فعل كافٍ للأستعناؤ ،
ففي القصيدة الثانية من قصيدتين له عن الزواج شهده يقول :

دعني أحاطب اولئك الذين لا اطفال لهم : انا

الذي لا يعرف كيف يعيش ولا كيف يموت .

ان صدق روز في إحساسه فهو شامل كصدق بيتس . وفي قصائده المعارضة
للزواج نلمح طابع سوبلت :

وهذه فكرة الزواج .. انها كافية لجعل الرجال مجانين :

فالتفكير في النهاية بأن رجلاً قد امتلك ،

بات عنته في الانشطة ، وقدمه في الفخ ،

انكسر جناحه ووقع ، اصطيد وأحرز أخيراً

قنصته قوى الطبيعة ، الخبيثة ، الماكرة ،

لم يعد له ارادة مستقلة

يل أضحي مجرد قشة ، قناة تتدفق فيها

سقوط الحاجة الى التنازل ،

هذا التقليد الساحر المقصود ، أليس هو نسل

رجال أكثر لكي يصير الكون كما كان من قبل ..

لكن هنالك أوقاتاً يتبدى فيها الشعور بالانفصال عند روز شيئاً بالقيمة
المألوقة لدى قراء ت. ي. لورنس :

في تلك الساعة من الليل ،

حيث تقارب العربات ذات الجوادين ،
 سوداء فوق انفجار البحر الرقيق ،
 ويتكاثرون في داخلها العشاق الشهبانيون ،
 أو هنا حيث شعاع ضوء كنيسة القديس انطون
 يلقي أورا مظلماً عبر فريضة المنياء
 إلى بندينيس وإلى أنا الغيور ،
 أنا أحمد تجردتم من هذا العالم
 وانشغلتم ببعضهم البعض ،
 واكتفاهم الذاتي .
 وأمسكت هذا التزاوج البدائي مثل تسافد الكلب أو القرد
 فكلاهما ينتج الحماداً مشمراً .

إن هذه النعمة معروفة عن روز في اواخر الثلاثينات - وكانت تلك فترة
 مرارة وخيبة - لكنه يمكن العثور على قليل منها في دواوين الشاعر التي
 عقيت تلك الفترة . ففي هذه الفترة - نهاية الثلاثينات - عانى روز أفسى
 أخطر أتيار في صحنه . وحين عوفي ، جلب له الشفاء حساً بتأكيده وجود
 ذاته ، كما يظهر في « أصبص الورد » ١٩٤١ :

لم أعرف البتة قبل الآن
 مثل هذا الشعور بالفرح ،
 ولا مثل هذا السرور الآتي ،
 فالأيام التي تنقضي ليست خاملة ،
 بل مفعمة بالنشاط المهادف . .
 إن المرضي السعيد كنيسة دالية ،
 فناد الأزهار السكرى الناعسة
 في حديقة الصيف .

تنتقل بين الواحدة والأخرى طوال النهار
 في الشمس الحامية .
 الأزهار المدنسة . .
 ترتعش من ثقل الفراشات
 بمد أن اغتصبتها النحل ، فهي تتأبل الآن
 إلى هذا الجانب أو ذلك
 من تأثير اندفاعه ،
 أنها ترفع رأسها من التثوة
 عند المناق ، ثم تنتهي اللحظة ،
 فتستعيد طهارتها السابقة .

ولا شك أن العسوة الجنسية التي يمرضها روز هتأ تحمل هذا الامتنان الجديد
 لبقاءه حياً ، ثم يعود يلفث الشعور بحمال الطبيعة من جديد . إسمه يقول :

الشوفان المقرج بالشعير في الحقل
 والحشائش الزغبية عند قدمي
 والحركة المتنوعة للربيع في السنابل
 وريح الليل النافخة في الأشجار
 ورحاد الحزن الذي يتحدث عن المطر
 وساعة كنيسة طفولتي
 تدق ثانية على جانب الحضرة
 وتقرع قلبي الذي لا يندم ...

ولحن نجد القصيدة ثمر القصيدة تتضمن هذا الإحساس بالفرح في
 الطبيعة :

يا لها ساعة الشفق ، بعد أن انتهى عمل النهار :
 ها أنا أقف عند المنحدر في الطريق ، وغشائش يرفرف فوق رأسي

وحسن الخطر وحضوره .

الغريب عن نفسي ..

والنقمة الأكثر إيجابية تأتي هنا كمنفذ . فبمعنى ما « يمكن القول ان
النقمة السلبية متطفل غريب في اشعار روز » لأن جماليته الاساسية موجبة .
وهو يتحدث عن ذلك حين يكتب عن جويس في « رجل من كورنوال في
أكسفورد » ، وعن النقاش حول الجماليات في « صورة الفنان » حيث يستنتج
ستيفن ديدلوس « ان فهم العالم والمعاناة كجمال هو الخلاص الوحيد » ، والقيمة
الثابتة الوحيدة التي تتغذى عبر الوقت والبيئة والظرف » ، وليس هذا عند كثير
من الكتاب اكثر من دقنة خالية من المعنى ، لكنه لب روز وحميمه كشاعر
بل حتى مبتدع وجوده كأنسان .

وقد يكون روز منشأ في جوانب كثيرة ، اما في هذه القضية فهو
متفائل تماماً . ان احساسه بالجمال عنيف ، طاع ، بل هو العاطفة المسيطرة في
حياته . وليس هناك رجل مسلم يمكن ان يكون اشد حماساً وعصية لتيهه من
روز هذا في متعبه في الجمال . ويكاد يحسن المرء انه لو وضع تشاؤم روز
ومتاعب الشخصبة في كفة ميزان فيها وضع حسه بالجمال في الأخرى فإن الثانية
ستكون هي الكفة الراجحة . ومن ثم فإذ روز الذي يتبدى لنا من خلال
قصائده رجلاً موزع النفس ، يتحدث في هذا المعنى الأساسي « بل حتى
يستطيع ان يهب وحدته هذه الى عمله .

ويعلق روز في سيرة انه ما كان في مقدوره ان يكون روائياً ، لأنه
منفصه الاهتمام الضروري في أعمال الناس العادية - إلا بعد ان يكونوا قد
شعروا موتاً . وهذه عبارة مفضلة . فأولاً لقد كتب روز عدداً من القصص
القصيرة الحديثة . بل اعم من ذلك ، ان شعوره نفسه مليء بخامات روائية . ذلك
ان افضل قصائد روز واشدها دلالة عليه ليست هي القصائد الفنية القصيرة ،
ولكن تلك الطويلة من مثل « المقبرة العتيقة في سانت أوغستين » ، و « دعوة الى

وسخ ضفدعة تنط بسرعة على قدمي

وفي أدبي سراج الليل الناعس من التوارس

وصوت البحر الغريب وهو ينتشر على الشاطئ .

وهناك لحيش للرسم المحصور حديثاً رائحة الطباق المهرس

الآن أنا أدخل منطقة المصيص

ورائحة القابة ، والقمح ، والأشياء الثمينة .

والواقع أن هذا الديوان مليء بشاعر قبول الحياة ، وبالبطولة ، والخطر
لتصل بالحرب - بحيث يستغرب المرء ان يبلغ صفحاته الأخيرة فيجد فيها
قصيدة برسم تاريخها الى فترة المرض ، عنوانها : « الفزع » ، تسرد الأشياء التي
يشعر روز بالاشمئزاز منها ويكرهها : امرأة تدفع عربة أطفال ، مقدمة
بذلك ، طعاماً لمدافع المستقبل ، « والبينات » اللواقح يمرضن اجسادهن الوضيعة
على الرصيف :

لقد تمست من حلي كجثة هنا وهناك في الرصف ،

ومن حلي نفسي ، كأمراة حبل بالألم

وعلقتي وعلمي

ومن كتابة اشعار في كتاب لا يفهمه احد

لبت لي ذراعي

المهندس الفولاذيين القويين ،

وحرارة بدن وقتاد القرن

في وهج منجم الفحم الداخلي ،

ووحدة الطينار

وبراعة السائق وهو يلف منحنى صعباً

بيت في كورنول : صيف ١٩٤٦ (وكلا القصيدتين في ديوان : قصائد
أكثرها من كورنول) و الطريق الى الصخرة . في هذه القصائد يظهر
روز كنوع من بروست انكليزي ، يكتب عن بلاده وما فيه ، وفي قصيدة
المقبرة المثيقة ، نقاط شبيهة أكيدة بثرثرة الشاعر جراي : « مرثاة في ساحة
كنيسة » . وهذه نقطة هامة ، إذ ان نفس مرثاة جراي - نقاء الحزن
والانفصال - هو نفس كثير من اشعار روز . كذلك هو نفس طريقتي
سوان « - إلا اننا في المقبرة المثيقة ونجد المؤرخ يمتدح الشاعر ، فتأتي النتيجة
نسبياً أكثر خشونة من نسج بروست :

هناك في البعيد تقع غابات بتريس المظلمة
غامضة - منحاشة - جنائزية كثيفة ؛
وتألفها في اعماقها يقع بيت الاميرال المرحوم
السير شارلز : التي أثرت عائلته
أيام الكومنولث ، وأبدت حسناً ذكياً
بالوقت ، فاستثمرت أموالها بحقق
مضيفة هكتاراً الى هكتار ، وحقل الى حقل .
ان متسقة عصفير الدوري طوال أجيال
قد أعلنت اقتراب الجحى

ومع ذلك فإن تلك العصفير تدفع ضريبة الفاء ،
بعد ان انقطعت علاقتها بوارث شاب قتل
في ١٩١٤ في الحرب الأخيرة بين الأمم .

له تظل البوابة البيضاء على طريق وينارين
مفتوحة عبثاً ، وبلا جدوى يسير المنعطف الطويل

عبر حديقة الغزلان والأرض المحروقة
في نور القمر المتوج ، ثم يقضي إلى الشرفة الواسعة
التي تنتظر ذلك العائد ، وإلى صور أفراد العائلة في الصالة ؛
فقد أصبح هو الآخر منظرأ على الحائط .

وهنا يتحدث روز عن حبه الموسيقى ، وهو حب يبلغ من الشدة - كما
يذكر في موضع آخر - أنه كثيراً ما خشي ان يستحوذ عليه ،

ان هيكल المرتلين الصغار في الكنيسة
ملي . بذكرياتهم . فها وأنا صبي
اعتدت ان اجلس في عتبة المصاء
مستقراً في حجرة في الكنيسة ، مضمناً
الى موسيقى الأرض ، منشئاً بفرح بالغ ،
وهقلي المسحور بتحرك في حلم ،
قد امتزجت فيه الألحان بجرار الرماد
هنا امرأة تدوح على تابوت ،

شارت ذبلاً ملونة ، ووهج اللون القرمزي واللون الذهبي ،
ثم المرمر الأبيض الذي يبعث أشعة الشمس الغائرة الأخيرة ...

ومثل هذا المقطع يحمل الغاري . يحس قرابة أخرى - بين روز وبين كاتب
أقل جدة من بروست « هو والتر باتر . والحو هنا يذكر المرة بقصة « ماريوس
الابيقوري » وقصة غاستون دي لانور ، التي لم تكتمل . كما يتذكر المرة تعليقات
النس على باتر : « قبل ثلاث أو أربع سنوات أعدت قراءة قصة ماريوس
الابيقوري وانا اتوقع ألا أجد شيئاً لا زال يهمني ، ولكنها بدت لي ، كما
أعتقد انها بدت لنا جميعاً العمل النثري العظيم والوحيد في الأدب الانكليزي
الحديث . ومع ذلك بدأت أتعجب ما اذا كانت هي ، أو العقل التي هي أنسيل
تعب عنه ، لم تسبب الكارثة لاصدقائي ، - أي الكارثة « للحيل المأساوي .

إننا بالكاد لا نصيب إذا ما أطلقنا على روز اسم «الجمال الأخير» ،
ان موقفه من الحياة لا منهم كموقف «Dehile Adam's Axle» وهو يتقبل
الموت كالتناهي المحترمة للجمال :

وسط هذا القدر من تغير البشر
تكون هذه الحديقة المبهجة مكاناً للراحة والسلام :
فيها يقعد الموت جانباً المزعج ، ويبدو على أنه
نهاية طبيعية لخلق الحياة :
هنا نحمد الصراع ، ونثني الخصومات
وليس هنا عدو أو صديق .

ان ادراكنا هذا يوقفنا على ان اختيار روز للحياة الأكاديمية ربما كانت
غريزة صليقة لديه لحفظ الذات : فهو لم يتبع من مجرد عدم ضمان النجاح في الحياة
الادبية ، وإنما من ميله الخاص لرفض العالم ، ونحن نعلم ان مذهب الجمال وعدم
دوام الحياة قضي على ليونيل جونسون وارنست دوسن كما حطم وايلند . وإذا
كان باير وهوسمان وديلبوس قد بقوا احياء فذلك لأنهم استطاعوا التأمل فيه
من مركز ذي أمان نسبي . وقد قدمت زمالة روز في الكلية ذلك الضمان ،
كما ان انشغاله بحقائق التاريخ قدم نظيراً معادلاً لاهتدائه الشديد التأثر بالخطر ،
ان حسن التاريخ هو الذي قدم له العامود الفقري لـ « فداء لبيت في كورنول »
بأقوى القصيدة من تشطير جميل :

والآن في هذه الليلة ، حين يتسرب الشعر المنحني
لور الفجر ، والقمح بضربه ذهب الليل ،
والسنابل المنحنية تتأيل ، وتصلي الى فينوس
والى المشتري ان يحجبها ضربات المربخ
وينجي فيسلاحتها من دمار الحروب :
كذلك ، ايضاً ، ادعو أنا ، ان يحفظ هذا البيت

علني اجمع ثمار سنوات طويلة من الحلم ،
بعد تقنيات في عين الذاكرة الشديدة الملاحظة ،
ثم انجز عملاً مهماً قبل ان يسقط الظلام
على هذه الجدران المزينة والنوافذ المغلقة ، وعلى البحر
والبر البعيد ، وعلى القمح الناضج وعلى .

والقارئ ، الذي سار مع روز طوال الدواوين الثلاثة الأولى من شعره يجد
نفسه الآن يتأمل : كيف استطاع روز ان يتطور ؟ ولماذا أعطى طبعه وجسده المعتل ،
ونظيره ، الى التغير . هل سيكون ممكناً ان يتطور على الاطلاق ؟ ويظهر
الجواب على ذلك في ديوان « أشعار بعضها اميريكي » سنة ١٩٥٩ . ويوسع
الرد ان يتبين ان السفر في امريكا سوف يحطم الشاعرية عند روز أكثر من ان
يقوتها ، لكن هذا التقدير يتم دون اعتبار صاحبه لطبيعة عين المؤرخ الفضولية ،
ولا عاطفة رجل من كورنول يزور بلاداً أصبحت وطناً لكثير جداً من عمال
المناجم في تلك المقاطعة . وهناك مضام ارتداد :

اقرأوا جريدتكم اليومية « ايليني » لا فقد توفرت لكم
« ايليناكم » ، تأملوا أبناء بلدكم كورنول .

لكن امريكا تبدو وكأنها توقظ في نفسه حاسة شعرية جديدة :
التواضع ، ططحات السحاب ، مداخل السفن ، الصواري ،
والريح تجلد حبلاً في الشمس
أو تحطّر في الحجاب الاسود لراعية ،
يطلع الفجر على نيويورك . ووسط
الصخور والأخاديد لوسط المدينة ،
وهنا يبرز حسن روز بالمكان قوياً جداً :
الأوراق تسقط في كولومبوس ، نهر اسكا ،
فيشطها الرجال ذور الوجوه التعية

وجوه الأساندة المأوى بالآمال الحائبة :
والتي لم تعد متحمسة كالرياح القاسية
التي تهب عبر فراغ الشتاء البربري . . .
أو :

إن التلال المقدسة كالسروج وعليونيرات أصحاب القطعان
من « أوماها » هي الآن بعيدة كليلة شتاء شباط :
وأنا استيقظ لأجد الريف أبيض بالجليد ،
وأسبحة الثلج قد ارتفعت على طول الطريق .

ومن الواضح أن روز يشعر بفجأة عظيمة في تغيير المناظر وتعاقب الفصول .
ويبدو غريباً أن الأميركيين القاطنين في أوروبا مثل هنري جيمس و ت . س .
البوت وهنري ميلر يجدون أميركا متغيرة ، بينما نجد شخصاً جالياً مثل روز يشعر
فيها بكل ارتياح وكأنه في بيته :

إن الرياح الجنوبية الغربية تهب باعتدال على المرج
موقطة محيطات من الذكريات في الأشجار ،
وتحقق الريح في سراويل الشباب القضاة
بفصانهم الكرزية اللون والبرتقالية والحمر .
وتتحرك الأشخاص ، ثم تتصل ، وتختلط ،
والأشجار تحتفظ بتيجانها المنتشرة
تحت السماء الرقيقة السمعة
في هذا السكون الحريري قبل أن يحل الشتاء .

ومن الممكن أن تكون هذه الطراوة للترايدة في شمع من أفر السن . فالمرء
يقع عليها في القصائد الإنكليزية في هذه الديوان ، ففي قصيدة « بلاكبول »
تخرج من الفصل « ، وقصيدة « شباط في حديقة بلينهايم » ، وقصيدة « يكسهايم
شاير » ، وفي المقطوعة الرقيقة المهداة إلى كبير كجاردار والتي كتبها روز في

كوبنهاغن - يجد المرء ذلك الحس العميق بالمكان . وتحدث القصيدة الافتتاحية
من الديوان وهي بعنوان « الاختيار » عن الصراع القديم : المنظر المواجه
لنافذتين في غرفته في كلية جميع الأرواح ، أحدهما للأشجار في موسم التفتح
في الربيع ، والثاني في عالم الحجر عند الرومان « ، وهذا الحس ،
والجديران التي تحبسني في داخلها ، غير أن هذه النغمة الكئيبة من التجسر
مفقودة تماماً من بقية الديوان . وفي قصيدتي « إلى كبير كجاردار » و ت . ي .
لورنس « ، يلحظ المرء شعور روز بالفراقة مع هذه الشخصيات الأجنبية ،
ويبدو أن هذا يرمز إلى نظرة جديدة له عن نفسه ، تقابل انتقال بيتس من
« الرومانسي الأخير » إلى « عقل الرجل العجوز » ، « الثوري » . أما الطبيعة
الشعرية عند روز هنا فتبدو وكأنها فقدت طلاقة معينة واكتسبت تحديداً
جديداً للوضوح الذي ترمسه . ويمكن رؤية ذلك إذا قارن المرء القصائد
الأميريكية - التي كتبها روز في أواسط الخمسينات - بقصيدة أبكر هي
« الاقتراب من كورتول : عيد الفصح سنة ١٩٣٨ » :

يا بلاد إذلائي
التي ما تزال تبسم لي في البرك التي تهر
وفي تقاطعات سكة الحديد المرصعة بنبات زهرة الربيع ،
وفي وديان فيها تركت الجسور المندثرة
عظامها من حجارة يكسوها اللباب
فها خلقت قفراً في الظل التعمق ،
الذي قضيه استار نوافذ القطار المسدلة
وهو يقتراب من كورتول وقت الغروب .
إنه مشهد أحسن به كنهاية
تجسط على العنق الذي كان ما زال خالياً
قبل لحظة « وهو الآن مشغول ،

لاضطرابه الى درجة الفلق مع كل حركة
 نحو القرب الشرير ، المتبدل الذهن .
 هذا وقت الفصح . وأهل كورنول
 في الحجرات يثرون ،
 كمعادتهم دائماً ، بتقاعهم الفارغة .
 ها هو القطار يتحرك فوق الخليج المسحور
 « وترعائون » ينعكس في مياه الفسق ،
 وجبل « إدج كوم » غارق في غابات البحر
 ونجومه التي تضئها الشمس بطوبيا الظل ..
 أنها تلال الوطن حيث يبدأ عتفوان عاطفتي .

ويقدو الانفصال الجديد عند روز واضحاً يسيل الوقوع عليه في اشعار
 الحسينات والمسنينات . فحتى حين يكتب الشاعر عن الزواج - في قصيدة
 « الزوجين » - او عن الجنس في قصيدة « النوع » - تكون ملاحظته ساخرة
 منقصة ، تفقد قساوتها القديمة :

الفرصة الطبيعية عند الذكر للأثني
 شيء شامل ، يكاد لا يفهم
 هذا سائق التاكسي اليهودي السمين على طريق أبلوايد
 يلحظ المعرصة غير الموصوفة عند زاوية البناية .
 « هل تحبينهم سراً ؟ »
 نعم ، أنا افضلهم سراً - أكثر عدوانية ،
 وتباطلاً السيارة . « أويدين لاكسي يا آنسة ؟ »
 ويتم تبادل البتسامة . وفي المطار
 هناك رجل طويل من نيو إنجلند في حلة البحرية الزرقاء ،
 وهو مظهر بيوريتاني صارم ، وبصورة آلية

يتدح القناة العادية السحنة المارة في الطريق .
 ولقد عرفت في غرفة عادية عتيقة
 قحلاً شاباً يشتر عند سماع أصوات النساء في الصلاة .
 ما الذي يمكن حجب عن رواية الحياة هذه ؟
 هكذا يقول المرء مع هنري جيمس . ففي هذا الحوض المائي من الشر :
 كل السمك يدور ويبحر ، أحناك حزينة تشنقل ،
 وعبود جاحظة نظراتها جائعة على الدوام
 ومفروزة في جوهرها ذاته ، طبقة فوق طبقة ، جاملة تماماً
 ان انشئ النوع مهلكة أكثر من الذكر .

وهذه في الواقع ملاحظة اجتماعية ، قريبة من Spoon River Anthology
 لـ « ادغار لي ماستر » أكثر من قربها من أي شاعر إنكليزي . وهذا الانفصال
 الجديد ، صفة الملاحظة ، يتجسج في « الطريق الى الصخرة » . وهي قصيدة
 أخرى تصف كورنول التي عرفها روز في طفولته ، تتميز بحماسة وموضوعية
 تجعلها من خيرة قصائد روز الدافعة للصيت :

هنا موطني الملهور الذي ولدت فيه .
 في زاوية رطبة بين عقدة السعدان وحظيرة الخنازير
 عاش التكبير ديك جبارغو : كيف كان يكسب قوته
 كثيراً ما تساءلت - ربا من تماطلي ببيع وشراء الماشية ،
 ولعلته من أملاك زوجته القليلة ، كما يبدو .
 وفي أيام الجمعة كان يعود متدحرجاً من السوق ،
 سراويله مشدودة على حقويه ، ومعه جميع اصناف
 العصي المبحرة القصبات والسياط ، كي يلعبها
 قيا شارباه الطويلان يقطران جمعة من أطرافها

وهذه القصيدة أطول مما يجوز ان نقبسه هنا . وهي تفرك تأثيرها

في الفارسي، يصف الذكريات والشخصيات والأمكنة فيها ،
على أرض جزيرة منعزلة ، متجبهة وعابسة
كصفحة من الفولاذ ، موطن جريمة مزدوجة
أنا أعرف القاتل : انه غريب عن القرية ،
وهو فرد في الحوقة ورجل اسعاف في مستشفى سانت جون
له انتق محدد ، مراوغ ، شهواني ، وكثير
ثم تأني كنيصة ، يبتسدا :

.. هناك حيث غشي ماضي وفرانك
على طريقتهما ، يحس كل منهما للآخر
ثم ارتقعا في درجة « قضيتهما » في مرج ، « لك أوت » ،
بين الزعرور البري المزهرة ونبات الجولان الشائك
حيث تحمل جميع الفتيات في فصل الربيع .

ومرة أخرى يشهد المراء تطورا في روز يوازي ذلك التطور الذي تم مع
يتمش : انشاع الشاعرية الحاملة ليمعها صلاية وحبيوة جديدة .

ومع هذا فإنه روز ليس ذلك الصنف من الشعراء الذي تحدث له تحولات
كبيرة ، قال شعر تعبيري عن الشخصية وعن النظرة التي اختارها صاحبنا وتقبلها ،
وهذا واضح في قصيدته « أحد الآلام في كنيسة شارلستون » حيث يتحدث عن
أمه وأبيه فيقول :

الشجاعة الساذجة « واللغة في الحياة
لم تجدوا بينهما أبدا ، ومع ذلك نشأ في هذا المكان ،
والآن ها هو يعود « رجلا مشهورا
نقذته الجراح وغمرته التجارب الحزينة
دون نوم ولا أي أمل
بل مكرسا للحنوط واليابس ..

ان علينا ان ننظر الى روز ثم نحكم عليه ، أوله ، كما نحكم على موسحات
وماردي ، كشاعر مزاج معين ونظرة ثابتة لا تتغير :

أنا لا أريد أن أموت -
فهناك جمال يحتملي في الحياة :
نافذة مفتوحة في صبيحات الصيف
ونظرة الى الحدائق والخضرة النامية ،
وكؤوس الأزهار الطيفية المتفتحة لنفسها -
صور الزمان والأبدية - السكون في الحديقة
الذي يشعر به المرء حتى على الجدران ،
وفجأة غالي - الحجرة بنور الشمس
مثل قرآن مقدس لا يستطيع المرء
والباب مفتوح ..
وتعبر العين من شاك مفتوح الى آخر
ومن عين الى عين *
ثم تطلعا رقة السماء الشافية ..

هذا هو جوهر روز : قدرته على لبيان اليأس والقلب المرح في اشغال
فجائتي كلني في الجمال .

وهذا الشعر انكليزي بقدر موسيقى ديبلوس وإلغار ، ويتصف بيزاتها من
حيث الجمال والحنين والحزن - وقد ظل غير واسع الانتشار لنفس السبب
الذي منع شعور موسيقى ديبلوس وإلغار في فترة سيطرة موسيقى والتوت
وسرافسكي : وهو بساطته ، ونقص الاهتمام بالتقنية فيه ، بحيث يكاد يتنسبه
الى عصر أبكر ، نعم ربما كانت الرواثة أكثر قتامة ، وتميز عن الحصول على نوع
الشعر الذي ألقاه شعر « بيتغان » بعد نشر مجموعة اشعاره ، ولكنه يجب ان
نعلم .. جميع الذين ينمون بالشعر الانكليزي على الأقل .

والتفسير الوحيد الذي يقدمه رور لنفس اهتمام الناس بشعره هو أن
الناس لا يتوقعون من مؤرخ أن يكون شاعراً جيداً ، فهو بعد كل شيء المؤرخ
الانكليزي الوحيد ، باستثناء ماكولي ، الذي كان شاعراً أيضاً ، ولا شك أنه
مصيب في تفسيره قائلاً أشعر بأنه شاعر صدف ، عن طريق الحظ الغريب ،
أن يكون مؤرخاً جيداً .

نيكوس كزانتزاكيس Nikos Kazantzakis

على الرغم من أن كزانتزاكيس معروف جيداً لدى الغرب كروائي ، إلا
أنه ظل يعتبر نفسه شاعراً في الدرجة الأولى ، وبهذه الصفة نظر إليه معظم
مواطنيه .

وفي سنة ١٩٦٠ ، كتبت مقالاً مطولاً عنه ، نشر كماله في كتابي ، قوة
الحلم . وفي ذلك الوقت كان لا يزال هناك العديد من أهم مؤلفات
كزانتزاكيس لم تتم ترجمتها بعد مثل : تقرير إلى الأغرقي ، القديس فرنسيس ،
حديقة الصخر ، تودارابا ، قاتل أخيه . وقد فات من الممكن الآن
الاطلاع على نتاج كزانتزاكيس ككل ، وأدراك شيء من المعنى الحقيقي
لرأفته الأوبسية ، تنمة حديثة . وقد حاولت أن أوضح في سياق هذا
الكتاب أن الشاعر ، سواء علم ذلك أم لا ، هو النقيض لصاحب المنطق الإيجابي ،
أو للباحث العلمي المختص ، إذ أن الشاعر بطبيعته هو مقولة شخصية هدفها
أن تتحول إلى تعميم حول الوجود الإنساني . ففي التجربة الشعرية يتلاشى
الطور اليومي الكاذب ، إذ أن الاحساس بعالم يعرفه الشاعر حتماً يفسح المجال
أمام احساسه بـ "اللات أومع" . كثيراً ما تكون فضاء حداثاً ومنشغلين

بأنفسنا فلا نحبها . وسواء ودّ الشاعر هذا أم لا ، فليس بمقدوره أن يصطنع نظرة الى الطبيعة كنظرة رجل ، واختصاصي ، ، ينتقي موضوعاً وحيداً من أجل دراسته .

يمكن للشاعر ، بالطبع ، أن يقرر الالتصاق بالذات ، كما فعل روز . فلو كان العالم ، بالنسبة اليه ، مجموعة من الدلالات التي تتمثل بالتاريخ . بل حتى هذا كان يراه روز من ناحية شخصية . ومثل هذا الشاعر يقف على الطرف المقابل من الميزان لـ كزافنزاكيس ، لأن هذا الأخير ، ودّ ذلك أم لا ، ظل يحس مضايقة موصولة كلها واجبه ، السؤال الذي لا جواب له ، لـ شارلز إيفز وهو : لماذا أعيش ، ؟ . فكان يوجه فضوله الشائر الى العالم الذي من حوله متلمحاً وجه روز للتاريخ . وليس هذا محاولة لتأليف الفلسفي ، بل أنه يعبر الرويا الشخصية . أما كون كزافنزاكيس في السنوات الأخيرة من عمره قد قام بهذه المحاولة بصورة رئيسية عن طريق كتابة الرواية فلن يغير شيئاً في القرينة الحالية . ذلك أن عاجس وحده الهدف الكامن خلف أعماله كلها يحمل هذه المحاولة خاوية عن الموضوع .

يمكن وصف كزافنزاكيس بالرومانطيقي المتطور . فهو ينتمي الى جيل غوقه ، تينش ، برغسون ، بسترينسكي وبرناردشو . وقد يكون لدى هؤلاء الكتاب القليل من التشابه في الظاهر ، أما في أساسهم فيمكن افتراض تشابههم كما يلي :

أولاً ، هناك إحساس لديهم جميعاً في أن الانسان قد بلغ مرحلة جديدة في نموه ، هي المرحلة التي اقترب بها من أن يصبح شيئاً آخر . أما ارضية هذا الادراك البدئي فهو الشعور بأن الانسان يمتلك قوة داخلية أكثر بكثير مما ظن . إنه يعتقد نفسه مخلوقاً عادياً جداً ، أنعم عليه بالقدرة على استخدام عقله وملكة الفكر . عند أسكال ، ولكن الانسان على ضلال في اعتقاده هذا . فهو في حقيقته شاهد من نوع خاص ، لديه قوى تفوق كثيراً مجرد التماثل

والتحليل . ويعني غامض ، رغم انه حقيقي تماماً ، فإن الانسان يمتلك الكثير من القوى التي اعتاد أن يصفها على الآلهة القدماء - قوى زيوس القادر على قذف الصواعق أو تحويل نفسه الى نور أو اوزة .

وهذا الاكتشاف شيء جديد نسبياً بالنسبة الى الجنس البشري ، فهو بالكاد يرتقي الى مائتي سنة . ففي البدء كانت هناك عصور مدبنة من سيطرة الدين ، رأى فيها الانسان نفسه مخلوقاً بسيطاً من مخلوقات الله الذي كان يتم تشيله بالهيبان والكهنة - أكلوا كفرة أم مسيحيين . ثم ، ومع تقدم العلم ، عتبت عصور الفلسفة الانسانية العظيمة ، فتخطى الشكفون عن الإيمان بأمر الكنيسة والتوراة تضمان جميع أسرار الكون . ورفضوا نظرية الطوائف فوق الطبيعية . وقد تخلصت الشاعر روبرت ، موقفهم هذا حين قال : وان الدراما الصحيحة للجنس البشري هي الانسان ، .

وبعد أن قامت الثورة الفرنسية أطل ذلك العصر الغريب الذي تسميه « قرن الرومانسية » . وكان هذا أهم تغيير على الإطلاق . إذ ان الرومانسية قد توسلت الى الاكتشاف المهم الغائيل بأن الانسان ليس مخلوق عالم الطبيعة وحدها ، بل العقل أيضاً . وكما قال هـ . ج . ويلز ذات مرة : الطير مخلوق الهواء ، والسمكة مخلوق الماء ، والانسان مخلوق العقل . وهو يصرف معظم حياته ، وانتباهه مشغولاً بالتوافه من حياته اليومية ، فتظل حياته الداخلية ، في حالة نسيان من الوهن ، مثل شجرة في ضوء الشمس . ولكن هناك لحظات خاصة غنك فيها هذا العالم الداخلي ، قوة غريبة ذاتية . فتصبح الشجرة أكثر وأكثر براً ، حتى تبدو باهرة للتظر ومزاحة لنور الشمس . وعندما يحدث هذا ، حين ، الانسان الرومانطيقي ، سحافة ونظرية اليوم ، في أن حياة الانسان العقلية ليست أكثر من نسخة كروية لذكراته الحسية ومقدرته على الملاحظة . كما ان حياة الانسان العقلية ليست كذلك . انها مختلفة بطريقة غريبة ما ، وهي تغف وحدها . انها تلك القدرة لأن رفع الانسان الى حالة يمكن وصفها بأنها

حالة شبه إله . لماذا يتأثر الإنسان أياً تأثر عندما ينظر الى جبل له منظر طبيعي خلّاب ؟ أليس لأن هذا يذكره بمنظر جبله الداخلي ، الخاص ؟

ولكن إليك أم نقطة على الإطلاق ، بل إليك مفتاح المشكلة برمتها . تشترك جميع الحيوانات في خاصية واحدة : عدم وجود التعدي ، مما يجعلها تقدم « أليفة » ، كسالى ، ذلولاً . فالإنعدي وحده هو الذي يظهر أفضل ما فيها . ومع ذلك فمعظم الحيوانات لا يهمنها ان أصبحت أليفة ، انها راضية تماماً بأنت تعيش حياة آمنة ومستريحة .

هناك نوع واحد ، لا أكثر ، من الحيوان يشتر من فكرة ان يصبح أليفاً . وقد سميت ذلك الحيوان اللامتمي ، أو «الغريب» . وهو ينظر حوله الى مجتمع كسول ، وسعيد كثيراً أو قليلاً ، فينور شيء ما في داخله . لماذا ؟ لأنه يرى بصورة جلية ان هذا النوع من القناعة هو نقبض لارادة الله . إنها قناعة تدمر الارادة . فيتشبث بتلك الذكري الهامة التي اخزنها من لحظات ما اخذت الشعمة تشع مثل الشمس . انه يعلم ان هناك قوى داخلية هائلة في ذاته ، وهي مستعدة للرد على التعدي . ولهذا فقد خلق الإنسان الموسيقى ، وابتدع الأشعار العظيمة ، والقنون العظيمة : لتذكروه ان القناعة مجرد شيء ممل ، وان الإنسان يكون ذاته أكثر عقداً برء شيء ما في داخله على التعديت العظيمة ، فتنبه روحه في داخله امام العاصفة ، لأنه أصبح لديها قوة توازي بها قوتها . والواقع ان هناك تناقضاً غريباً ومخيفاً في الطبيعة البشرية ، عبوت عنه كلمة فختم حين قال : «أما ان تكون حراً فهو لا شيء» ، وأما ان تصبح حراً فهي الجنة بعينها . ففي اللحظة التي يمارس فيها الإنسان عنده ، تنفتح الأبواب الداخلية في نفسه ، فيرى سهولاً لا نهاية لها ، فتعند حريته حوله مثل فسحة واسعة امام كاندراثة . ولكنه خلال امام او ساعات يصبح معتاداً على الحرية ، فينفلق الفكر ، ينشأب أولاً ثم يستمرق في النوم . وهذا النوم هو اعظم عدو للإنسانية . ففيه تنحول الكاندراثة الى سحرة ضيقة ، جميع

توافدها مغلقة . وتتوقف الحرية عن ان تكون حرية ، ولكن الحرية في الواقع لا زالت هناك ، مثلاً تبقى نافذة هذه الغرفة ، حتى بعد ان تكون قد ابدلت عليها الستائر . . .

ان هذا يعبر في كلمات معدودات عن المشكلة الرومانسية . ولا زالت هي المشكلة الرئيسية التي يواجهها الإنسان الحديث ، والمشكلة التي تعني ارتقاءه وتطوره .

قليل من الناس هم الذين يعون هذه المشكلة بوضوح ، ومن ثم يناضلون في سبيل حلها . وفي قرننا هذا ، كان عدد مثل هؤلاء الرجال ضئيلاً بشكل يبعث على التأثر . فقد تبين نقر من الكتاب الكبار هذه المشكلة « في الحقيقة : - سارتر ، كامو ، توماس مان - ولكنهم قرروا ان لا حل لها . » فلا معنى لأن نعيش ولا معنى لأن نموت » . وقد قال سارتر : « الإنسان فزوة لا جدوى فيها » .

ان كزافراكيس هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي رأى المشكلة ، فنصدي لها ، وقضى حياته يناضل لحلها مثل شيطان عنيد . وتكبد عظمة عماله هذا في هذه الصفة الشيطانية . فهي أيضاً بطولية . وكزافراكيس هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي يمكن ان نطلق عليه كلمة « مبدع » .

كان كزافراكيس قناعة عظيمة ، قبل أي شيء آخر ، وقد بدا ذلك واضحاً تماماً ، حتى في اعماله الفاشلة نسبياً مثل : «توداربا وحديقة الصخر» . ولا اذكر اي كاتب آخر فيما عدا تولستوي يعطي شعوراً كهذا للوجود الجسدي . لكثافة المظهر ، ورائحة نسج الجوهر ، للقضاء والنور .

ففي وسط كل اعماله يكمن إلهام من العسر جحداً على المرء ان يدركه ويتوعد به . ومع هذا ، ومهما يكن الأمر ، فصاحواول ايضا به بكل ما استطاعت .

يظهر هذا الإلهام ، مثلاً ، في الكتاب العشر من الملحمة ، في المشهد الذي

يشاول فيه بوليس طعامه مع «الخصي» الضفدعة المنتفخة «، الأبيقوري الذي يؤمن ان على الانسان ان يكون ساخراً ومتحفظاً «، يرثف من جميع المذلات مثل النحلة مع العسل ، فالخصي مخدوع بحقيقة ان بوليس قد أحوز انفصلاً ، شبه إلهي ، جعله يؤمن ان وجهات نظرها تجاه الحياة متشابهة . وعن المستحيل على بوليس ان يوضح له عدم صحة ذلك ، إذ ليس لديها لغة مشتركة يتقاهان بها . لذا فلم يكن بوسعهم غير ان يحاول توضيح ثورته بالرموز :

التفت ذات يوم غمراً مخططاً شخصاً في واد صغير منعزل
فغفر قلبي من السرور ، حتى انني صرخت « يا أخي !

هذا هو التعبير عن تلك القوة الداخلية العنيفة التي تثب الى الخارج استجابة مشي للزوبعة والعاصفة . وهذا بالتدقيق ما يفقده الأبيقوري ، ولكن لا يكفي القول ان بوليس يشعر به حب الحياة « شموراً أعمق من صاحبه ، انه أكثر من ذلك ، أكثر بكثير . فيوليس يمي هذا التناقض للطبيعة البشرية بشكل غريزي : وهو انه عندما يضطرني الانسان ويغدو راضياً ، فان كاندرا ليته من الحرية تنفص الى غرفة صغيرة عليها غيرة . ويصف بوليس النزول الى جزيرة توجد فيها طاحونة هوائية قديمة متداعية ، بنفسها الريح لكي يسدق قلوبها فتدور :

كنت محتفناً من الحق ، فصرخت الى قطيع ذئابي
قدماً يا قتيان ، إدعوا القلوع ، « إمنحوا الحياة دفعة »

لقد أفردت هذا المقطع الأخير لأنه سلب المشكلة . فجميع صنوف الحيوان مثل السفن الشراعية ، قتل في حاجة الى حافز خارجي لكي يحركها . فوضعها في مكان لا يوجد فيه مثل هذا الحافز ، يجعلها تقع في حالة من الكآبة ، مثل طاحونة الهواء المعلقة . ومعظم الناس من هذا الصنف « حيوانات ، أما كلهم ، بما في ذلك العظباء منهم ، فهم ٩٥ بالمئة حيوان ، وخسة بالمئة فقط ذور . إمكانية السانية حقيقية . إذ ان ما يميز الانسان الحقيقي هو ، انه ليس

سفينة شراعية ، بل سفينة ذات محرك صغير ، قادر على قيادتها عندما تمر الريح .

« إمنحوا الحياة دفعة » . والانسان يتلك هذه الحرية للعقل - للتخيل - كما يتحدث كزانتزاكيس بوضوح تام في كتابه السابع عشر العظيم عن « اللعنة » التي سأحدث عنها فيما بعد . ويفهم بوليس العالم على أنه عالم أكبر من ذلك العالم الذي « رآه الملك الخصي » . ذلك ان عيني رجل سكير قد أجهد نفسه من التفكير لا تريان نفس العالم الذي تريانه عينا عاشق يتلك عشيقته للمرة الأولى ، ومع ذلك فان هذا الفارق يجب ان يظل دائماً غير قابل للتعبير عنه في اللغة ، لأنها تظهر العالم برموز موجة . هذه لعمري هي المشكلة الرئيسية في محمل كزانتزاكيس ، والتي تفسر لنا سبب موافقته مع نيتشه في أن صفحة بيضاء من الورق هي أفضل من صفحة أصبحت « عشوة » ، بالكتابة

وقبل ان أواصل هذا البحث « دعوني أعترف ان مزاجي الخاص بعيد النسي الى حد بعيد جداً عن مزاج كزانتزاكيس ، حتى انني ، قد لا أكون كفواً لأن أكتب عنه . فمن حيث المزاج ، أراني أجده نفسي اقرب الى برادو شو - الذي اتهمه الانكليزي دائماً بأنه « قاس » ، لا قلب له . وان عاطفة كالني أملكها هي فكرية أكثر منها عاطفية . انني انظر الى حياة وعمل كزانتزاكيس بعين متعبرة مزوجة بالارتياح ، ويشعور ان اكونه لا أن اكوني أنا .

عقدوري ان أوضح مثل هذا الموقف بالإشارة الى واحد من كتب قراءتي المفضلة وهو « التحقيق Quest » الذي يروي قصة حياة ليوبولد انفلك ، كاتب انفلك هذا يهودياً بولونياً أعرض أيام طفولته في حي اليهود في كراكا ، كانت عائلته متدينة جداً حسب الطريقة اليهودية وملتزمة بذلك بشكل لا يمكن تصور « ، أما هو فقد وُكأن يشعر أنه محاط بالعوض والاحتقار الكل ما هو يهودي ، ذات يوم ، رأى في متجر لبيع الكتب المستعملة ، ثلاثة مجلدات تتضمن بحثاً طبياً « طبياً في العياد ، فقام بشراها . ومنذ ذلك الوقت اغرق نفسه في علم

العلوم السحرية ، ولم يعد يعير اهتمامه لكونه يهودياً يعيش في حي لليهود . لقد بات عالماً ، ومواطناً في عالم الفكر . ليس هناك ما هو أبهج من قراءة سيرة رجال توصفوا إلى هذا الاكتشاف ، وهو أن حياة الإنسان الخاصة ليست ذات أهمية كبيرة حقيقية في الواقع ، إذ أن قدر الإنسان الحقيقي هو في أن يعيش حياة لا شخصية .

عندما قرأت الفصل المبكر من «تقرير إلى الاغريق» شعرت مرة أخرى بنفس ما شعرت به عندما قرأت قصة «التحقيق» . لقد تحدث كزانتزاكيس عن أيام طفولته في Megalo Castro في اليونان ، وعن والده الذي كان أجداده «قراصنة متعطشين للدماء في البحر» وروساء عصابات مسلحة في البر ، والذين أخذ عنهم أنرس خصائصهم . ولما قرأت قصة طفولة - ذلك العلام الشجاع ، البالغ الحساسية ، الذي يحيط به قرويون يتعاطفون معه ولكنهم دينيون في أساسهم - عانيت هنا مرة أخرى من ذلك الشعور من الكبت ، والاختناق ، الذي عانيت به عند قراءة «التحقيق» . أنا أنشوق للذي كزانتزاكيس أن يكتشف ثلاثة مجلدات في الفيلا في واجهة إحدى المكتبات ويخلق عالماً بعيداً عن بيئته مثل عصفور خرج من قفصه . وفي الحقيقة ، لقد كان العلم هو الذي جلب له راحته الفكرية . لقد أخبره استاذ الفيزياء أن الأرض ليست هي محور الكون ، وأن الإنسان ليس مخلوق الله الوحيد ، بل إنها تطور دارويني . كانت الصدمة شديدة عليه في البدء ، ولكنه سرعان ما تعافى منها واعتنق الديانة الجديدة بحماس ، حتى أنه شكل «مجمعاً ودياً» من بعض أصدقائه التلاميذ . كان الهدف منه هو التبشير بالرسالة الجديدة لحركة التنوير العلمي لدى الناس . وفي تلك المرحلة - مرحلة بواكير سن المراهقة - اكتشف كزانتزاكيس بوضوح أنه يصعب عليه تصديق أن الأفكار العظيمة ليست هي النار التي تذيب جميع شروخ العالم وحماقاته .

وفي ما بعد ، وفي أكثر الفصول إثارة في الكتاب ، يصف كزانتزاكيس

كيف أنه قام في أواخر أيام دراسته بجولة في اليونان ، ثم عبر إيطاليا ، حيث بهرما وآه من اللقاء الثقافي الذي كان يحيط به . فبالنسبة للعالمية العظمى من الرجال ، كان الممكن أن يعتبر ذلك ذروة تجارب الحياة ، ونهاية الصراع والشك . وأما بالنسبة إلى كزانتزاكيس فقد كانت بداية جديدة ، فأكب على البحث مجد . ولم تنكفه العلوم ، فتحول إلى التاريخ ، وإلى الفن . وحتى هذه . تركته منمطشاً للزبد من المعرفة ، فتحول إلى الشعر ، وإلى الدين ، ثم إلى التنسك والجهد الروحي . وقد استتبع ذلك طور أصبح فيه وقد استحوذت عليه ودانوزو ، وفكرة الحرية الأدبية الجامعة ، عليه . ثم عفت فترة أصح فيها المسيح رمزه الثاني ، وقلاه فيما بعد . بوذا ، ثم اكمل الشوط لبين . وتتمدد الإدمية بعض حيوياتها المروعة من هذا الخليط من الأفكار المتقلبة . ولا يسع المرء إلا أن يشعر بالاندهال من قدرة مبدعها على احتفال هذا الموضع ، متفلساً بندهل من رجل سكير يخلط النبيذ والجن والويسكي . وهنا مرة أخرى ، أجده نفسي أعظم قائلاً ، أنه هو في الواقع لا أنا .

لقد آمن كزانتزاكيس أن مشكلته الأساسية كانت قوة الغرائز الهائلة التي امتلأها من أجداده . وقد يكون الرجل على حق في ذلك . ففي مقطع نودجي له نجد يقول :

بين قبنة وأخرى ، برن صوت حلوي
في شفاف قلبي ، قائلاً : لا تخش ولا تخف ،
فصاعق القوانين ، وأرسي النظام . أنا الله .
فكن مؤمناً ، ، ليكنه على التو ينبع عواء
من صلبى ، فينقطع الصوت الحلو عن الرنين :
« كف عن تبحرك ، فسأفد قوايتك »

وأدمر نظامك وأزيلك من الوجود - أنا القوضى »

هنا يبدو واضحاً انه رجل منقسم في ذاته . انه يصف كيف وجد نفسه واقفاً على ممر جبلي ، يملو قرية صغيرة ، وفجأة أحس نفسه مكرهاً على ان يصرخ : « سأذهبكم انتم جميعاً » هذا مع ان جميع مؤلفاته طافحة بالشفقة والرقة . لا لام الانسان . وفي الكتاب السادس من الملحمة ، الذي وصف فيه نشاطاً جنسياً ، نجد أيضاً وصفاً مؤثراً عن وفاة طفل لامرأة جارية . ان الصراع الشيطاني والملائكي يظهر في كل صفحة من صفحات كتاب كزانتزاكيس .

والواقع ان هذا العنصر من العنف الشيطاني لم يترك كزانتزاكيس أبداً ، ويغير تاريفيلاكيس انه في الأخير ايام كزانتزاكيس انبثقت منه رائحة قديمة . ومع هذا ، وفي ذلك الوقت « كان كزانتزاكيس يكتب روايته الأخيرة » تقرب الى الاغريق » ، وفيها وصف عن اجداده القراصنة يقول فيه :

« قلب القراصنة مراسيمهم وشلقوا السبحة ، وسواطيرهم بأيديهم ، وهم ينفون . لم يظهروا عطفاً ، لا من اجل الله ولا من اجل محمد ، فذهبوا الشيوخ واستاقوا الشباب عبيداً أرقاء ، وقفلوا النساء الى سفينتهم ، ثم عادوا الجحاشوا إلى « غراوازا » مرة أخرى ، وكانت شواربهم مغطاة بالدم وزفير النساء . »

ويبدو من الواضح هنا ، ان كزانتزاكيس لا زال بعيداً جداً عن كونه قديساً ، وانه ما زال قادراً على ان يتطابق مع الحرية الى ابد حده . والمفطع الأخير عن زفير النساء ، مقطع أنثوي أيضاً . فلقد بدا الرجل مأخوذاً برائح الجسد الانساني ، بالأباط والخواصر ، كما هو مأخوذ بالدم وفكرة الموت العنيف ، ومع ذلك فان هذا الرجل بمقدوره ان يؤلف روايات رائقة وعميقة عن القديس فرانسيس الاسيزي ويسوع المسيح ، بالإضافة الى سورة متوليس ، الولد الرامي

الذي يشبه المسيح في قصة « إعادة صلب المسيح » ، التي تذكرنا بقصة الأمير ميشكين (ديستوفسكي) . ولا أظنه مدعياً ان يولد عمله منذ البدء حتى النهاية ، انقطاعاً للصراع الذي لا يحله غير الموت .

وعلى الرغم من ذلك ، فان من الخطأ المبالغة في توكيد الصراع ، فالذي جعل كزانتزاكيس كاتباً عظيماً هو الجهد الروحي الذي أصبح مراقباً لقواء المناشلة . انه ليس ذلك الصراع ابداً ، وليس من المدهش انه قسّم ملحمة على اثنا عشر عملاً العظيم ، واعتبر جميع أعماله الأخرى مجرد أعمال ثانوية . ان مؤلفاته نفسها تشكل نوعاً من « الملحمة » فاستطاع قراءتها وكأنها رواية واحدة عظيمة ، ترسم رحلة العدم الروحية والفكرية .

دعونا نتحدث هذه « الاعمال الأقل » باختصار قبل ان نواصل تفحص الملحمة ذاتها . من الممكن ان تكون هذه الاعمال قد بدت أعمالاً ثانوية في نظر كزانتزاكيس ، ولكنها تشكل مجموعة من الاعمال تصغر أمامها أعمال أي من الروائيين المعاصرين ، بل تتطلب مقارنة مع خري ديستوفسكي ونولشوي .

هناك ، في مقدمة كتاب رحلاته عن الصين واليابان ، مقال ذهب بعيداً في ايضاح ما جعل كزانتزاكيس روائياً ناجحاً ، حتى عندما لم يكن يكتب بأفضل ما عنده :

لست أقنأت بذكريات مجردة ، لا طليعة لها ...

عندما أغضض عيني كي أستعيد متعني بلد ما مرة أخرى ، فأش حواسي الخمس ، الخمس الخمس المتشاثات القم الجسمي ، تنفض فوقه وتحضره لي . الوان ، قواكه ، تساء ، رائحة اشجار البساتين ، الأرقعة القذرة للضيقة ، الأباط .

الانكسارات المتألقة للوج موشحة بالزرق لا نهاية لها ، صحاري من

الرمال المتحركة تومض تحت اشعة الشمس ، الحارقة ، دموع صرخات
 اغان ، صوت بعيد لرنين اجراس البقال ، الجمل او الترويكال . ان رائحة
 بعض المدن المنفولة اللاذعة المغشية لم تترك خياشيمي ابداً . وسامسك
 دائماً في يدي - الى الأبد ، اي ، الى ان تبلى يداي - بطبخ بخاري
 الأصفر ، ويطبخ الفولقا الأحمر ، ويدافن الفانسان اليابانية ، الباردة ،
 اللذيذة ...

ثم تواصل حديثه عن شبابه ، وناضت من اجل تغذية روحي الجائعة
 بتلقيها افكاراً مجردة ، وكيف اصبح بوذا إله . و تبوأ من حواسك
 الخس ، أفرغ أحشائك ، لا تحب شيئاً ، لا تكره شيئاً ، ولا تتنسى الى شيء .
 وذات يوم ، رأى في الحلم ، شفتي امرأة لا وجه لها ، وقد سأله : من هو
 إلهك ؟ ، ولما اجابها ، بوذا ، قالت : ليس ايبافوس - إله الحواس ،
 واللس .

كتب قصته الأولى ، To da Raba (سنة ١٩٢٩) كنتيجة مباشرة
 للصدام في روسيا ، وكان في السادسة والاربعين من عمره . ويعتبر ذلك بداية
 متأخرة نسبياً للروائي ، مع انه لا يمكن الانكار بأنه كان قد ألف روايات
 شعرية عن المسيح في سنة ١٩٢٩ ، وعقيدة روحية تسمى « غلصني الرب » وهو
 (لقب نيتشي مثالي) في سنة ١٩٢٣ ، وقصة عن بوذا والانشيد المبكرة للملحة ،
 بالإضافة الى كتابي الرحلات .

(وتذكر هيلين كزانتزاكيس أنه كان معروفاً جيداً ككاتب متجول في
 تلك السنوات المبكرة ، ويمكن ان يوضح هذا سبب بقاء عظمتها المخالفة
 بمحولة لوقت طويل .

وهند الحكم على مستوى قصصه الأخيرة ، فإن كتاب « سرخية
 To da Raba ليس كتاباً ناجحاً . انه يجمع بين سبع شخصيات مختلفة ،

تألف من مدرس صيني مسلول ، فتاة بولونية - يهودية ، راهب هندي ،
 زنجي افريقي ، وكاتب ياباني ، ويقذف بهم معاً في فترة ما بعد
 الثورة . ويصعب معرفة المدى الذي بلغه كزانتزاكيس حقيقة في قنبته الليبدي .
 الشيوعية ، وقد ذكر « سيمون فرابر » (في مقدمته لقصة : غلصني الرب) ان
 كزانتزاكيس قد رفض مادية ماركس اصلاً ، وان أقل معرفة بعمل كزانتزاكيس
 تجعل المرء ميلاً الى الموافقة على ذلك . والذي يبدو اكيداً هو ان « الشاعر »
 في كزانتزاكيس قد استجاب الى الحيوية الفطرية لروسيا الجديدة . هذا هو
 الانطباع الذي ولده هذا الكتاب ، والذي يبدو في معظمه كمهرجانات
 ديونيسوس للفضى ، بل مثل شاعر يصرخ مفتبطاً فيما هو ينظر الى بحر مانج .
 والكتاب جوهرى لقيم كزانتزاكيس ، إذ أنه فوضوي الصبغة الى حد كبير ،
 ولذا فانه يكشف عن القوى التي سيتعلم مؤلفه تدريجياً ان يسيطر عليها في
 قصصه اللاحقة .

وفي التحليل الأخير ، أواني أميل الى القول : من الصعب ان لا نحس عدم
 الرضى العميق عن رواية توداربا . فالقصة ذات حيوية مذهلة ، ولكن ميلها
 يتدفق باتجاه واحد ، وهو يجعل معه جميع قواها الهائلة نحو ذات الهدف . فمثلاً ،
 انه لن العسير ان نشعر بعطف عميق تجاه راحيل اليهودية ، التي كانت تبدو
 دائماً في حالة من الهياج العصبي الاقرب الى الجنون ، والتي انتحرت فيما بعد
 بذن بقصتها تحت أحد القطارات بعد ان رفضها رجل كانت تمناه . من الواضح
 ان كزانتزاكيس كان متأثراً بها - أو بالأحرى - بالقصة التي اخذت راحيل
 دورها (وهي شاعرة يهودية كان قد قابلها في برلين كما يظهر) . ولكنه ، على
 الصورة التي رسمها لها يخلق شعوراً رعباً لم يهدف اليه . ذلك ان التشك براد
 لدى المرء في ان كل هذا الاقتناع والحيوية في شخصيتها ، ليس الا قوة غير
 متضبطة ، « الصوت والغضب » لا ترمز الى شيء . ان موتها لم يكن مأساوياً ،
 ولا حتى مؤثراً للاهتمام . انها هستيرية بمنزلة .

ومن تخص راحيل هذه ينطلق لدي عدم الرضى الذي اشعر به نحو
الكتاب . والى حد ما ، نحو كزانتراكيس نفسه . فلقد بدا لي ان الرجل
كثيراً ما توصل جنون الدينييسية لذاته ، مثل رقصة توداراي المجنونة اسام
صرميج ليتي في نهاية الرواية ، عندما أخذ الشاعر أميتا يفكر : « كم هي
الحياة مرعبة » بالطريقة التي تدور بها ، وهي تختطف أوراق الجنس الشمري
الصفراء ، والبيضاء وتعتبرها . . . هذا ، وتذكرني هذه القصة بقصة أخرى
ألفها كاتب لا يرتفع الى نصف عظمة كزانتراكيس هي : « انتقال ماهايان »
لـ جوت دون باسوس ، التي لها نفس هزيم الرعد المرعب للحياة ، ونفس
اضطراب الحيوية ، الموجود في توداراي . ليس هذا فقط . بل ان « تكنيكية
الفلم » وهي المرور بسرعة من مشهد الى آخر ، متماثلة في كليهما . والفرق اثنا
في قصة دون باسوس (مثلاً في قصة تليد ، هوبرت سلمي ، الآن ، مؤلف
« المخرج الأخير (بروكلين) » لا نجد هناك هدفاً ، ولا انجماً ، إنما هذه
الحيوية الصاخبة فقط . أما كزانتراكيس فهو رجل أعرق من دون باسوس ،
والأفكار بالنسبة اليه تعني الكثير ، ومع ذلك ، فان توداراي عمل فوضوي
مثلها مثل انتقال ماهايان » آخر الأمر .

يسد ان كونها كذلك لا يحيز لنا ألا نصف كزانتراكيس . فعلينا ان
نعمل .

كانت قصة توداراي « محاولة لتجسيد الأفكار الاسامية لرواية « غلنصي
الرب » بشكل روائي . وقد نظر إلى « غلنصي الرب » كمقدمة ما بعد
الماركسية لدى الناس . ومثل سارتر ، فان كزانتراكيس قد تقبل الماركسية على
أنها الفلسفة الأكثر نموذجية واسامية للقرن العشرين . وبينما حاول سارتر
في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » ان يوسع ويعقب الماركسية « حاول
كزانتراكيس ان يخلق ديانة تتركز على الأفكار المعادية للسيحية ، ديبثته
وحاركس . فهو يعلم ، في الواقع ، ان على الانسان ان يتوقف عن اعتبار نفسه

غلوفاً عبيداً » ، ويتبين أنه مخلوق مسأوله . بل أكثر من ذلك ، في الحقيقة ،
فهو يضيف أنه دون جهد الانسان فإن الله يموت ، ومن ثم فان الانسان من
خلال مساوئه في عملية الخلق ، بقدر هو الذي « يخلص الرب » . والفكرة
هنا مؤثرة - وبالطبع - تنمارض تماماً مع التشاؤم الذاتي المثير للشعقة الذي
ساد في القرن العشرين الى حد بعيد ، منذ اندريف الى بيكيت . ولكنه في
هذه المرحلة ، يدخل كزانتراكيس « الرجل الواقعي » ، ويسأل : ولكن كيف
بالناس الذين يقع عليهم هذا العبء ؟ ألديهم القوة التكافية يا ترى ؟ وتوداراي هي
امتحان الصريح لهذا السؤال . فالشيء الوحيد الذي يشارك فيه الأبطال
الثانية (وأنا أضيف هنا الرجل ذو الفك الكبير ، الذي أوصل راحيل الى
الانتحار) هو القدرة على الخلق ، الأبداع ، فهم لا ينتمون الى ضعف ، هذا
العالم . فاذا نظر اليها المرء على أساس هذا الضوء ، فان « توداراي » تظهر كمثال
عن اخلاص مؤلفها النموذجي . فلقد كتب الرجل السيناريو ، وهو يسأل الآن
كيف تطبق الرواية على الحياة الحقيقية . لكن لما كانت الحياة تختلف عن عالم
الأفكار ، وتحوي خيبة الأمل والحوامات ، فلن يدهشنا اذا لم تكن الرواية
مرضية في النهاية أنها بلغت غايتها ، برغم ذلك .

قد تكون القوة الخلاقة في « توداراي » وبداية « الملحة » ، إنما كانت
نتيجة لطرف مهم في حياة مؤلفها : طلاقه من زوجته الأولى ، والتشاؤم ببلد
التي غدت زوجته الثانية . والواقع أن زواجه الأول الذي دام خمس عشرة
سنة ، لم يكن زواجا سعيداً ، والسبب واضح من الصورة الذاتية ، تقرير الى
الاغريق . . فعند سن العشرين ، ظل كزانتراكيس ، رجلاً معذباً ومقسماً في
ذاته ، بدأ يحيا للجمال على مناهج دالوزيو ، ثم اكتشف نبشته ، وأدلت دراما
على طريقة « إيسن » مع رسالة نبثية عن القوة حول قدر المرء . العلم
الناسوي (١٩٠٨) . ولقد أمضى عشر سنوات من الخمس عشرة سنة من زواجه
بحب العالم ، فليس من المستغرب أن يصبح تصرف زوجته تجاهه حكماً

وما خيراً - كما عبرت عنه «روايتها» الرجال والسيوفمان» .

ليس هناك شيء البتة أكثر تدميراً لعبقري خلاق من أن يكون متزوجاً من امرأة تنظر إليه بعين ناقدة هازقة .

وقد تم طلاقه في سنة ١٩٢٦ . وفي سنة ١٩٢٨ ، رافقه هيلين ، في رحلته الثانية الى روسيا مع الشاعر اليوناني Panais Istrati . وفي سن الخامسة والأربعين المتأخرة نسبياً اكتشف في نفسه نضجاً فنياً «علاقة دافقة مع امرأة» . وأصبحت الطريقي مهدة للابداع .

والشيء المدهش ، حيثئذ ، أنه مضت خمس سنوات أخرى قبل أن ينتج روايته الثانية ، « حديقة الصخر » (١٩٣٦) . ولم يض صاحبنا السنين منتهيها بل كتب أيضاً مسرحيتين غنيليتين : (ليدبوليديا و « عودة عطيل » ، وهي مسرحية على طريقة براندالي) ، وأربعة مسرحيات وعدداً كبيراً من الأبحاث اللانسيكلوبيديا اليونانية ، كما ترجم أيضاً « الكوميديا الإلهية » و « فارست » ، بالإضافة الى مواصلة عمله في « الملحمة » .

ويعتبر « حديقة الصخر » واحدة من أهم رواياته ، ومع أنها لم تكن عملاً ناجحاً ، إلا أن قيمتها كانت أعظم من أكثر قصصه « الناجحة » . ويعود السبب الرئيسي في عدم نجاحها الى كونها ، مثل قصة توداربا ، مشوشة بشكل غريب . فهي تتضمن مقاطع من « مخلصي الرب » ومن كتاب رحلات « اليابانة - الصين » بالإضافة الى حكاية غرام . وقد سلق الناقدون الكتاب منذ ظهوره أخيراً (بعد أكثر من عشرين سنة من تأليفه) وليس هذا عدلاً ، فالرواية لم تكن عملاً ثورياً أبداً . نعم لقد تضمنت مقاطع منقولة عن كتابين سابقين ، إلا أن هذا لم يكن لكسل في كزانتزاكيس ، بل لمحاولة لإيجاد الشكل الصحيح الذي يستطيع التعبير بواسطته عن عميق أفكاره . وفي ظل تلك الظروف ، كان من المهم عليه ، الى حد ما ، أن يستخدم مقاطع من كتابي

رحلته . أما يصد استخدامهما مقاطع من « مخلصي الرب » ، فذلك لأنه كان قد صمم على أن تأتي قصته معبرة عن فلسفته كلها . ولقد توصل الى ذلك في « الملحمة » ، ولكن هذه الملحمة جاءت طويلة جداً ، ومعرضة لأن ترفض أو يساء فهمها بسهولة . (وقد تأكد هذا الواقع أخيراً عندما ظهرت سنة ١٩٣٨) . هذا وقد تضمنت « حديقة الصخر » روح كزانتزاكيس بشكل مختلف . ولم تكن عملاً فنياً ناجحاً ، وإن كان ينبغي النظر اليها كأحد أم أعماله ، على كل حال .

والقصة بسيطة . فالبطل في طريقه للاقامة مع صديق له في بكين - وهو صيني سبق وتعرف عليه في اسطنبول - ونحن نراه في الجزء الأول من الكتاب يزور اليابان ، ثم شنغهاي ، ويصف هذه الأماكن بشفت جسد السمة ، وشديد ، أصبحنا ننتظره من كزانتزاكيس . ثم يذهب بعد ذلك للاقامة مع صديقه ، فيقع في غرام شقيقته ، وهي ابنة موظف كبير . وتبادلته الفتاة العاطفة بتلها ، لكن حبها كان مقدراً له أن لا يكتل . فالصين واليابان في حالة حرب ، والصين ترقها النزاعات الداخلية التي ستكون السبب ذات يوم في قيام ثورة ماوتسي تونغ . هناك قضيا أم من قضية نوم رجل وامرأة في فراش واحد . وهذه النقطة قد تم توكيدها بشكل حبكة ثانوية . وأما صديق البطل « الياباني » فقد كان له مغامرة حب مع فتاة يابانية ، هي جوشيرو ، ولكنه هجرها فيما بعد . أما هي فقد ظلت على حبها له . ويرافقها البطل في سفرة الى اليابان بل حتى يطلب منها أن تشاركه فراشه . لكنها ترفض ذلك . وفي نهاية الكتاب ، يحكم على جوشيرو بالموت من قبل عشيقها السابق الذي اغتصبها بغاؤه الجنواتات الصينيين ، ويكون على ابنة الموظف الكبير أن تحمل لها مذكرة الحكم بأعدامها . والحال هنا كما كان في « توداربا » ، هو التباين بين شؤون المرد الصغيرة وبين اندفاع التاريخ . ومع ذلك ، بدا أن المؤلف وكأنه يقول : كيف المرء أن يتحول عن ذاتيته كما لو كانت شيئاً عجلاً ٣ ما هو

الشعر ان لم يكن هذه المعبطة البالغة بالذات ، والتي تقدمها الخواص ؟ ففي
مستهل الكتاب ، يسط المؤلف المعضلة بصورة واضحة تماماً :

« أن ثننازل مع جوشيرو ، أن تضيق جوهر الوقت الثمين في كلمات عقيمة
لا فائدة منها - فهذا عيب ياله من عيب ! » ولكنه في لحظة أخرى ، يكتب :
« لقد تبعتني جوشيرو - وخزرات العرق كقطر الندى على شفتها اللبلى :
وشعرها الموج مثبت خلف عنقها الآن . ان الرائحة القوية لجسدها اللدن قد
ملأتني بشمل مبهين ، » (وهذا الهاجس الذي تسلط على كزانتزاكيس فيها
بمعلق بالروائع وخفيا الجسد الانساني لا يكاد يفارقه أبداً .)

وهذا يوضح السبب الذي أوجب على كزانتزاكيس أن يضمّن في هذه
الرواية بعض مقاطع من « تخلصي الرب » ، فالصراع بين ما هو شخصي وما
هو تاريخي لا يمكن حله الا على مستوى أعلى ، ومن قبل انسان أصبح على قدر
من القوة والأهلية لأن يسمو فوق كليهما . وفي نهاية القصة ، تنبذ الفتاة الرجل
الذي أحبها - وأحبته - كما نبذ « حديقته القديم » ، وقد قال الصديق
البطل يهود : « الذي غور أخرى لترويضها » ، فصرخ البطل : « وأنا أيضاً ادي
غور أخرى . لست بحاجة الى عطفك ، ولست في حاجة الى أحد . لقد صرت
حرّاً . ثم يضيف : « لقد أحسست بقساوة لا انسانية تجاه نفسي ، وسرور
خفي في الألم وفي السيطرة على الألم . » وينتهي الكتاب بالوداع الخاف بين
الثلاثة ، ومخاطب شعري قصير يلقه البطل وهو يتمشي في حديقة الصخر ،
وهذا لقته الحرية المكتشفة - حديثاً من ربة المواطف الانسانية .

ليس من الصعب الآن أن يتبين المرء لماذا لم يكن الكتاب ناجحاً . ذلك أن
أي امرئ يقرأه يميل الى قراءته وكأنه قصة غرام ، وانطلاقاً من الدافع الذي
يجعله يقرأ قصة « بين أوبر » أو قصة « ديام بوفاري » . فالكتاب ينتهي جداً
الحديث من التحكم بالذات ، الذي ربما يكون قد عبر عن أعمق - كما في رسالة

المؤلف ، ولكنه بالكاد أشبع التوقعات التي أثيرت من قبل . وليس هذا لأن
التاس يعجزون عن استيعاب معنى رسالة من قبيل هذه الفلسفة الرزينة . كلا ،
فليس هناك سبب يحول دون ذلك ، لو قدمت بشكل أكثر تركيزاً . فالتاس لا
يرفضون مشاهدة التراجيديا العظيمة لأنهم لا يستطيعون فهم النهايات الحزينة لها .
ولكن التراجيديا يتم إعدادها وتعديتها بطريقة تجعل النظارة يميلون الى قبولها ،
والى حلهم بعيداً عن ما هو شخصي - في الواقع ، ويصبحون خجلين من ذلك
الشخصي ، وينظرون اليه كشيء تافه . فيها هذه القصة لا تكاد تفارق وهي
المؤلف الشخصي ، وما الحرب فيها إلا ضوضاء خلفية معتمة .

وهكذا وفي التحليل الأخير ، تكون « حديقة الصخر » قد فشلت في
« السمو » بالفن ، والارتقاء به فوق المستوى الذي ترقبه للبطل الذي يقضي
ليلته بين ذراعَي سيم - لان . ويمكن الإشارة هنا الى انه سيظل امام هذه
الحبكة عجائ كير لتطور مأساوي ، لأن والده الفتاة ينظر الى الاوروبيين كرمز
للرجل الابيض الذي غرّب الصين ، في حين يحس البطل نفسه بعموض خاص
تجاه الشرق ، كما مثلته سيم - لان .

هذا والسؤال الاكثر أهمية من غيره لما يأت بعد . هل كان فشل قصة حديقة
الصخر ، بسبب من عدم كفاءة المؤلف في معالجة موضوعه ؟ أو انه كان ، في
الحقيقة ، عملاً مقصوداً ؟

من وجهة نظري الخاصة ، ارى انه كان عملاً مقصوداً ، كشف شيئاً مهماً
عن كزانتزاكيس كفنّان - فيلسوف . وهو لا يصل ابداً الى الهدف النهائي
لفنّان الفيلسوف - ليرقع فوق موضوعه تماماً بحيث يحسم جميع التناقضات
التي يعرضها ثم يخرج بتأليف منطقي جديد مغاير تماماً . وهذا صحيح حتى
بالنسبة « لللمعة » ، وهو في ذلك شديد الشبه بزميليه هـ . لورنس ، الذي
يمكن مغارته به . ففي كل من لورنس وكزانتزاكيس يجد المرء هذا العنصر

التعوي من النزاع الذاتي ، الذي يعتذر عليها إيجاد ذلك التأليف ، النظر لسمو قوة
 بتوفيق التاسعة ، أو رباعياته الأخيرة . وفي هذا الخصوص ، فإن كزانتزاكيس
 يذكر المرء : « مقربند بيرج » ، الذي كتب عنه بيتس : « لقد شمرت دائماً بالعطف
 على ذلك المذنب ، الرجل الذي يعذب نفسه بنفسه . والذي وهب نفسه لروحه
 مثلاً قدم بوذا نفسه لنمر جائع . » فما الذي يعنيه بيتس بهذه العبارة ؟ انه يعني الرفض
 القاسي للجسد ومتطلباته . ومن شأن إتيانه على ذكر بوذا ان يجعل المأثرات
 ملائمة على نحو مضاعف . فعند كزانتزاكيس ، كانت قوة الخواص والشهوات
 هائلة ، وهكذا كانت قوة الروح ، والرغبة في ان يصبح قديساً « قرنيين »
 آخر يحمل كل الصراعات عن طريق استغراقه المطلق في الروحانية . (لم يكن
 كزانتزاكيس يستطيع حق مجرد التفكير في المسيح دون ان يتساءل فسيما إذا
 كان الرفض الكامل للجسد هو شيء مرغوب فيه تماماً - وهذه هي نقطة أخرى
 تربطه بلورنس) . وهذا هو السبب الذي جعله يقرر ان رمزه المثالي يجب ان
 يكون بوليسيس ، الرحالة والباحث . فساقر كما تسافر طائرات الحت - مستقبلاً
 قوة اندفاعه من انفجارات عدم رضاء الذاتي .

ظهرت الملحة سنة ١٩٣٨ ، وهي ، في واقع الحال ، عصارة حملة الأدبي
 الطويل العمر . ومع ذلك فقد أتبعها بست قصص أخرى ، كانت ثلاث منها
 رائعة ، وكانت الثلاث الأخرى على أرقى طراز فني ، كما في قصة « نعيم إلى
 الأبد » .

تكشف هذه القصص الست عن جميع الجوانب المتضاربة في كزانتزاكيس -
 التي لم تجد ما يحسم تصارعها بعد . ولكننا الآن ، وبموضوعنا عن الصراع المثير ،
 الصاحب الذي رأيناه في « تودارابا » و « حديقة الصخر » - نجد شيئاً طبيعياً
 ومقصوداً لتغيير موقع ذلك الصراع ، ونلمحه مثل مدقة تافوس ضخم تتأرجح
 ببطء من جانب إلى آخر . وتمثل قصة « زوربا اليوناني » التي كتبها كزانتزاكيس
 أثناء الحرب ثم نشرت في سنة ١٩٤٦ ، الطغف هذه الكتب واشهرها لوفياً .

وهي إلى حد ما تمثل كزانتزاكيس الشاب الذي جاب اليونان كنفساً ، ثم
 أتبعها بإيطاليا ، ليعرق نفسه في التمتع بحال العالم الطبيعي ، مبالاً إلى تبذ
 عذاباته النفسية التي ولدتها خميره المثقل . لقد كان زوربا رابيلي الصبية ، خفيف
 الظل كالنسيم ، ومهيماً يبعث على السرور والغبطة . ويجب ان نلاحظ هنا
 ايضاً ، ان المؤلف - البطل لقصة زوربا لا زال متورطاً بمسرحيته الشعرية عن
 بوذا - أي ، انه لا زال في فترة « ما قبل - روسيا » في مطلع العشرينات .
 ولا أظنه من الجافاة للواقع ان نطلق على قصة زوربا ، اسم : قصة كزانتزاكيس
 اللبثية ، إذ ان زوربا يمثل نفس مثال « زاراثوسترا » عند نيتشه : ضمير نقى ،
 واستيعاب جيد ، وتثبيت للحياة ، والحلم من « مشاكل الفكر وتمقيده » .
 ولوقرأت . ا لورنس هذا الكتاب لفهمه على الفور ، وربطه بما تحدث هو عنه
 من كونه عبداً لـ « طبيعة تفكيره الهيرة » وحسده لرجل يربط ظهر
 كلب .

ويأتي ذلك قصة رائعة أخرى ، هي « أحد آلام اليونان » (١٩٤٨) ، أولى
 تلك المجموعة الكبيرة التي لا تضدق من الآثار الأدبية التي وضعها كزانتزاكيس
 في السنوات الثلث الأخيرة من حياته . فبعد ان جسد عهده اليوناني - اللبثي
 في قصة واحدة ، نراه الآن يواصل عهده المسيحي السات . وللمرة الأولى ،
 يستخدم خلفية طقوسه لأغراض خلاقة . (والواقع ، ان كريت قد ظهرت في
 قصة زوربا ، انها من خلال نظرة رجل بالغ) . وهذا بالتأكيده ما جعل « أحد آلام
 اليونان » قطعة فنية رائعة . إذ ان كزانتزاكيس يكشف في هذه القصة عن
 موهبة ، لم يكن يتوقعها فيه أحد البتة ، وهي موهبة خلق أناس هم حقيقيون
 إلى درجة انهم يبدون وهم يسيرون في الأرض طسولاً وعرضاً . والقصة هي

(١) وقد عرفت في انكليزها باسم « المسيح مصلوباً من جديد »

حكاية مانولياس ، الصبي الراعي ، الذي اختير ليؤدي دور المسيح في تمثيله
« أحداً لأم القرية » ثم وجد نفسه قد أصبح تدريجياً أكثر شبيهاً للمسيح. لقد أيد
يونانيون مطرومين خارج القرية وعمل على مساعدتهم ، ولكنه « شأن المسيح »
انتهى به الأمر إلى أن بات مكروهاً ، وأساء الجميع فهمه - وفي النهاية بغتلة
القرود ، الذين كانوا قد أطلقوا عليه اسم « البولشيفكي » .

لقد وجد كزانتراكيس معينه الثر في الإبداع « كما اكتشف مستقره الذي
يركن فيه واليه . إنه بلاده ذاتها . هنا تنزع الرجل بغضب كامل من الإبداع »
فاخذ ينسج القصة باختها في تلاحق سريع . فصدرت قصة « كايين ميشيل »^(١)
سنة ١٩٥٠ . وكان اسمها في الأصل « والذي » ، كما أوضحت الفصول الافتتاحية
« تقرير إلى الأقرين » ، « ان البطل هو والد المؤلف » وهو رجل عفيف
مكتئب ، قوي ، يحترمه ويخافه الجميع - وسليل القراصنة والقتلة. أما ميشيل
موضوع هذا الكتاب فهو الثورة القائمة التي قام بها أهل كريت ضد الأتراك سنة ١٨٨٩
وهو موضوع مثالي . كزانتراكيس . ألسنت تحتشد فيه الانفعالات التي كانت
يسر ان يصورها بطولية خارقة لا تتورع عن تدمير ذاتها ! (ما هو احد
المقاتلين الشباب يطلق رصاص بندقيته على برميل مفتوح من كجسل الباردة
عندما اقتحم الأتراك أبواب الدبر ، ناسفاً بعمله هذا كل من كان هناك - ومن
هتهم ستمت أمراء وطفل - إلى ذرات) . كذلك فإن الكاتب ميشيل ينسج
منهياً بالزوجة البركسية الجيلة لشقيقه في الرضاعة ، نوري بـك التركي .
وهذا أيضاً موقف مثالي . كزانتراكيس ، قيمته دوره استغلال الفرص لتصوير
هذا العمق الخاص ، المؤلف ، للعنف المتفجر لدى الرعية الحسدة . وأمساً
وصف بلدة « legalocastro » الصغيرة ، فقد كان رائعاً . يتفجر بالمشاعر
الحقيقيين حتى ليكاد المرء يشحسهم على وشك الخروج من بين سطور الصفحة
قريباً . وبالنسبة إلى الفراء الانكليز والأميركيين ، أعيد قصة « ميشيل »

(١) وهي معروفة في الكتاب باسم « جزيرة الموت »

إلى ذاكرتهم فكاعة ومرح ديلان توماس في قصته Under Milk Wood

هناك نقطة مثيرة للاهتمام تتعلق بقصة « كايين ميشيل » وهي عودة ظهور
« دافع - القلم » (أو مؤلف) قصة « زوربا اليوناني » فيها ، ذلك المؤلف المفكر
الذي عجل لأنه يغتدق القوة والوحدة الداخلية التي كانت لدى والده . وهذا ،
يجب ان اعترف ، تقع النقطة التي يصعب جداً فهمها . ففي سنة ١٩٥٠ ، كان
كزانتراكيس قد شارف السابعة والستين من عمره ، وأصبح ذلك الرجل الذي
تمتعه بلده كاتباً عظيماً ، والذي يعلم ان حياته قد ذهبت في البطولة إلى مستوى
ابتعد حتى من بطولة المتاضلين اليونان من أجل الحرية - لأنها كانت بطولة
وحيدة ، فردية ، لم يؤيدها الجمهور . كذلك كان كزانتراكيس أيضاً رجلاً
قامشاعر دينية عميقة ، يدرك بمعنى كلمات « الحوة الإنسان » ، ومن
هذه الناحية ، فإنه يذكرنا بـ تولستوي ، كما يذكرنا به كرواني في عظمته .
والآن كيف يكون بقدر هذا الشيء بـ تولستوي ان يكتب بمثل هذه العاطفة
العظيمة عن حرق الدماء ؟ كيف يستطيع ، ولو للحظة واحدة ، ان يشك ان
طريق الكاتب ، ومن يدفع القلم ، هي أصلاً أكثر بطولة وارتفاع قدرأ من طريق
« الحيوان القفرس » ، طريق الكاتبين ميشيل ؟ وبخاصة انه ، في تحليله الأخير ، قد
جعل من الكاتبين ميشيل رجلاً غريباً ، بطلاً كان ام لا ؟

كل هذا يعني ان كزانتراكيس قد فشل في الاجابة على السؤال المهم الأكبر
أعني سؤال « الأخير » . ان الانطباع الأخير الذي خلفه الكتاب في نفسي لا
يختلف عن ذلك الانطباع الذي تركته قصة « متجواي » من قفوع الأجراس ،
ولكن « متجواي » لم يكن على مثل عظمة كزانتراكيس ، ولم يكن يملك
القدرة الرؤيا أبعد من العنف وسبك الدماء ، القين جعل منها عبادة له ، في
الواقع . كما ان « متجواي » لم يكن يملك شيئاً من قوة كزانتراكيس الروحية
الطاغية . ان ما كان ينتظره المرء من قلم كزانتراكيس هو ان يحسط بعض
الآثار الروحية ، مثل تلك القصة « الأخوة كرامازوف » .

ولكنه لم يبلغ ذلك ابداً . لقد ترك النقيضين يتصارعان ، ولم يحسم بينهما ،
قريباً من ناحية الروح ، وهناك من الناحية الأخرى الجسد واضطراب
شهوته .

هناك ثلاث قصص أخرى ، كل واحدة منها قوية ومؤثرة - ولكنها ليست
غامرة ، مثل زوربا ، احداً لأم اليونان ، وكاتين ميشيل ، والسبب في ذلك ظاهري
وقريب . وهو ان « التجربة الأخيرة » و « القديس فرانسيس » روايات
« قاريحتان » فتر كان كزانتزاكيس داخل حدود بيته . وفي القصة الأخيرة
« قاتل أخيه » بعض عظيمة كاتين ميشيل ، ولكنه ينقصها شراهة هذه الأخيرة .
إنها كتبت سنة ١٩٥٤ ، عندما كان كزانتزاكيس يعاني من مرض اللوكيميا
الذي قضى عليه بعد ثلاث سنوات .

وقصة « التجربة الأخيرة » على التأكيد أكثر كزانتزيكية ، من جميع
روايته . فإذا كانت رواية « زوربا اليوناني » هي الأكثر قبولاً من بين روايات
كزانتزاكيس لدى القارئ المعادي ، فإن « التجربة الأخيرة » هي أقلها في
ذلك . لقد حول كزانتزاكيس تعظيمه المبكّر عن المسيح إلى « رواية » وعن
الواضح ، ان هذه مغامرة جريئة مخوفة بالخطر . فالذي يرغب في ان يكون
عمل له من هذا القبيل عملاً مؤثراً لا بد وان يتطلب في نفسه صفات متعددة .
اذ يلزمه أولاً ان يكون مؤرخاً ، كذاً لأن يخلق ، وبشكل مقنع ، الحياة
اليومية لفلسطين قبل عشرين قرناً ، وان يكون قد عرف المنطقة معرفة وثيقة .
وهو مضطر أيضاً الى ان يمتلك تبصراً سيكولوجياً دينياً عميقاً . ولا أغنى
بوسع أحد ان يشكر ان كزانتزاكيس يمتلك مواهب غزيرة جداً فيما يتعلق
الامر بتلك الصفات الأخيرة . وحسن تكون المسألة مسألة (إعادة - خلق)
كربت التي يعرفها ويحبها ، فإنه قادر تمام القدرة على ان ينفع الحياة في وقت
ومكان محددين . ولكنه في « التجربة الأخيرة » يتفادى المشكلة ، ويحاول
ان يبقى موضوعه على مستوى الحرافة . فهو يعمله شيئاً أشبه بالمرور والرواية

مثل اندرييف في « هوذا الأسخريوطي » وغيرها . وحيث أرت « التجربة
الأخيرة » قصة طويلة جداً - تزيد عن خمسمئة صفحة - فإن القارئ يمتنع
العناء كبير من جراه رمزيتها . اذ يلزمه ان يكون ذا مزاج قريب جداً من
كزانتزاكيس كي يستمتع بالكتاب . وموضوع « التجربة الأخيرة » هو موضوع
كزانتزاكيس المفضل : نزاع الروح والجسد . وهذه نقطة تؤكد هذه النقطة .
« لقد قاضيت لأصلح ما بين هاتين القوتين الأساسيتين اللتين تتفان على طرفي
نقيض مع بعضهما الى حد بعيد ، علي أجعلها تتبشيان أنهما ليسا عدوين »
إنما هما عنصران صديقان .. »

إن أي أخرى يشعر أن كزانتزاكيس يضعهم صراع النقيضين ، بل ربما انه
يذكر ناره بشكل مقصود ، ويتفرع من العبادة المفزعة للعنف - سوف يكرر
« التجربة الأخيرة » . فبقيا يلقى المرء أناساً بدوا متورطين دوماً بالزمامات
شخصية ، حتى يكاد يشبه في أنهم يبحثون قصداً عن الأزمات ، لأنهم يجدون
الهدوء عملاً . ولذا فإن أكثر المصبيين حاسة كزانتزاكيس يتساءلون أحياناً :
أليس في الرواية رغبة لاشعورية لاطالة أمد الحرب بين الجسد والروح لأن
النزاع يشعر الكاتب بالسرور !!

وهناك اعتراض آخر على « التجربة الأخيرة » : فالكتاب الذين يتمتعون
بحيال خصب يميلون إلى الإعجاب بالعملاء الذين يتصورونهم مشاهدين لهم ،
ويشبهون عادة الى مجافاة الموضوعية ، ويجولون البطل فيما يكتبون الى انعكاس
لأنفسهم . لقد كتب فراك هاريس مؤلفاته له عن شكسبير وعن المسيح ،
وفيها انقلب كل من شكسبير والمسيح الى فرانك هاويس . وهكذا ، فإن الشيء
الأكيد في « التجربة الأخيرة » هو أن مسيح كزانتزاكيس ليس محاولة لرسم
المسيح التاريخي (الذي قد يكون عملاً مستحيلاً) ، بل تجسيداً لصرعات
كزانتزاكيس الخاصة بمعايير المسح . لذا فإن شعور المرء وتقبل الرواية بمعدده
المتوسط الذي يسهل بتقبل كزانتزاكيس نفسه . وذلك بخلاف ما ينطق

بـ « زوربا اليوفاني » و « كاتين ميشيل » . فهناك نرى المؤلف قادراً على خلق عالم موضوعي يتنغم القارئ به واقعته، وحتى القارئ الذي يميل إلى نبذ صراعات كزانترا كيس الروحية مثل « الصوت والفضب » فإنه يجد نفسه مستغرقاً في قراءة القصتين . وليس هذا ما يجده في حال « التجربة الأخيرة » .

وفي مثل هذه القضية ، من الأفضل للنقاد أن يسلم صراحة بتفضيل ما يستلطفه شخصياً ، بدلاً عن أن يتظاهر بالنزاهة والتجرد . فإنا أسأل نفسي : هل أفتنعتي « التجربة الأخيرة » وأشعرتني بالارتواء ، ثم أشركتني في اندفاعها ؟ وأراني مضطراً إلى الإجابة بالسلب . أنا أدرك أن الكتاب « جولة قوة » و « مية » كما أدرك أيضاً أنه كان من الممكن أن أشعر شعوراً مختلفاً تماماً عما أفعله الآن . لو قرأته سنة ١٩٥١ ، يوم كتب ، وعندما كانت زاعاني الخاصة قد قادتني إلى ابداء عطف أكثر عمقا . ولكني الآن أكبر بعامين عشرة سنة ، وأرى حولاً أخرى لمشكلة « الجسد والروح » . إن للعقل أعمافاً غريبة من القوة ، يصعب على الوعي أن يشبهه بها . فالصراع الحقيقي في الإنسان ليس بين « الجسم والروح » ، ولكنه بين المستويات المختلفة للعقل - والتي جاز ل فرويد أن يطلق عليها اسمي : « وعي » و « لا وعي » . فهو يعرف نفسه لا وعي ؛ ولكن الوعي اليومي مثل قعر الربع الأخير من الشهر ، منح ليعون ليس إلا . وفي لحظات خاصة من التبصر ، يظهر القمر ، البدر ، فجأة ويغمر الإنسان وحي عجيب ، معرفة لهويته الحقيقية . على هذا الأساس لا يعني إلا الشعور بأن كزانترا كيس في تركيزه الصراع بين الجسم المتمرد والروح الزاهدة المتنسكة ، كان يقع نفسه في شرك ذلك « الربع الأخير » من العقل ، جاعلاً نفسه واعياً تماماً لكائنات غيبية ومضطرب يسمى « كيكوس كزانترا كيس » ، « الذي لم يكن حقيقة واقعة » بل مرحلة متوسطة على طريق متجهة إلى أعلى .

ويوضح هذا ، كما اعتقد ، سبب بقاء فكرة كزانترا كيس على « الروح » ملبسة إلى هذا الحد ، كما يفسر لماذا يكون الأشخاص الذين يختارون الروح بدلاً

عن الجسد معذرين وغير سعداء على الدوام . ويستخدم كزانترا كيس كلمات « الروح » و « الجسد » كرمزين يصطدم الواحد منهما مع الآخر . لكن هناك وسيطاً بين الجسد والروح ! إنه العقل . وقد يكون هذا إلهاً أعظم بكثير مما يتصور كزانترا كيس . لماذا أغفل ؟ إن المرء يشعر أن العقل يترك دائماً خارج رواياته ، وبدلاً منه ، فتواجه جميع أشكال الانفعالات المتشعبة - جسدية « عاطفية » ، جنسية « دينية » - وحتى شعرية ، فيما يكاد يغيب تماماً ما سماه برنارد شو « الانفعال العقلي » .

وتبلغ الرواية ذروتها عندما يعاني المسيح « تجربته الأخيرة » وهو فوق الصليب : « ويُقيم عليه » فيعلم حقيقاً طويلاً فيه يخلصه ملاكه الحارس من الصليب ، ويؤكد له أن صلبه كان مجرد حلم رآه . فيعشق المسيح مريم المجدلية - التي كانت قد رجحت حتى الموت في مشهد مميز من العنف - ثم يصبح فيما بعد زوجاً لمرتا ومريم ، « اللتين تنناقصان أيها تنجب أولاداً أكثر » . وأخيراً ، يتوهم جسده بعد أن غدا رجلاً بدنياً ، ذاك الحية البيضاء . ويؤزره مريدوه وتلاميذه السابقون كجمهور من المعجزة الشيوع ليؤخوه ، على غدره بهم . وعند ذاك يستيقظ . ليجد أن ذلك لم يكن إلا حلمًا ، وأنه في الواقع إنما يموت على الصليب .

دعونا نقر على الفور أن الفكرة قوية ، وأنها « كزانترا كيس » أنطولوجية . ففي البدء ، يحس المرء أن كزانترا كيس قد أطلق العنان ل « شيطانه الجسدي » . عندما يجعل المسيح يباشر الجنس مع مريم المجدلية ، ومرتا ومريم ؛ ولكن استبقاؤه الأخير وهو على الصليب يدعو ذلك للتدبر كله . ليس أنه صرخة رفض للجسد ، وتركيز للروح ؟ ولو حكيمنا على الرواية من خلال صفحاتها الحميمة الأخيرة ، لكان علينا أن نقول بأننا قد ارتقت سلم العظمة . أما ما إذا كان باقي الرواية نشأت هذه العظمة فهو أمر يجب أن يظل خاصاً لحكم القارئ .

الشخصي. فالتناس متفاوتون. ولعظم القراء ان يحكموا على التجربة الأخيرة، هل هي أفضل روايات كزانتراكيس، أو أسوأها.

أما رواية «القدّيس فرانسيس» فهي أكثر نجاحاً من سابقتها. وقد يعود ذلك إلى ان كزانتراكيس كان قد عرف إيطاليا وأحبها. كما قد يعود إلى ان «القدّيس» التاريخي أقرب وقتاً. وهي مقنعة أكثر من «التجربة الأخيرة»، علاوة على ان المصادر المتوفرة عن موضوعها غزيرة جداً إذا ما قورنت بالمصادر الموضوعية المتوفرة عن المسيح، مما لا بدع مجالاً للشك في انّه كان اسهل على كزانتراكيس ان يجعل هذه القصة تتخمر في عقله. أما ابتكار وضع الشخصيات في قم الأخ المخلص «ليو» فقد جاء لبهب القصة قدرة ضافية على الاقتناع. فهي تنقل العمق الطبيعي للفكرة مؤلفها الدينية بصورة أوفى من أي من رواياته الأخرى. وهناك مقاطع بارزة تصل الرواية إلى بعض المؤلفات عن الوجودية، منها قصة الأخ اليو عن القدّيس الذي أشبهه. انه ليس هناك طريق إلى الله:

«عاشا هناك اذن؟»

«هناك المحاورة» إفتقر!

إن للكتاب ميزة حياة القرون الوسطى للقدّيسين والزهاد. والرواية أقل «كزانتراكيس» من أي من رواياته المهمة الأخرى. ومع ان الأخ ليو قد اعترف في البداية ان القدّيس فرانسيس قد بدأ يحب كلارا كرنثلي قبل ان «وصل إلى روحها»، فليس هناك شيء تقريباً من هذا العنصر الجسدي في الكتاب.

إن «الدوس» مكسلي مقالة تسمى «فرانسيس وغريغوري» ويقابل فيها القدّيس فرانسيس بشكل غير مرغوب فيه مع غريغوري راسبوتين. وأما ان تفوق القدّيس فرانسيس كانت شكلاً من الأناية المستمرة والانحراف، فبما ان سالوراسبوتين المماثل نحو شهراته الجنسية هو أقرب تماماً إلى القداسة الحقيقية، وقد أثبت على ذكر هذه المقالة، لا لأنني أتفق مع دوس، بل لأنه قد أثار بعض مكسلي، قرر ان لا يدخلها في مجموعة مقالاته. كلا، وأما لأن المرء كان يستطيع

من كزانتراكيس ان يتخذ موقفاً مائلاً تجاه القدّيس فرانسيس. وإنه لم يدبر بالاهتمام ان كزانتراكيس كان يشعر بالانجذاب إلى القدّيس فرانسيس، الذي بدا في جميع الأحوال مختلفاً عن كزانتراكيس تمام الاختلاف. ويبدو كزانتراكيس في رواياته اللاحقة، وكأنه يحاول عامداً ان يبرز مظاهر مختلفة عن نفسه، في محاولة لخلق عالم يحيد جميع نزاعاته. وعلى أي حال، فإن على المرء ان يقرأ هذه الروايات الست ككل - كما لو كانت مؤلفاً واحداً، مثل الملحمة، وعندها فقط يمكن رؤية مآثرها يجمع تفيداتها.

وتعيدنا رواية «قاتل أخيه» (١٩٥٤)، آخر روايات كزانتراكيس، إلى كريت - وهذه المرة إلى ابيروس. إنها أقل «وزناً» من «أحد الآلام اليونان» أو «الكابتن ميشيل» ولكنها تتضمن نفس الميزة الحقيقية. هل شعر المؤلف بالشكوك في عنف «الكابتن ميشيل»، وهو يرغب الآن في اتخاذ موقف أقوى! هذا ما يلوح أول الأمر. ولذلك نرى بطل هذه القصة هو راعي القرية، الأب ياناروس، وهو رجل صالح، كان همه الاصلاح بين المتقاتلين. والقصة عنيفة ودموية تفوق كل ما كتبه كزانتراكيس، تضم مشاهد تقتل فيها النساء ويصلب أحد الحوارنة. وأما ابن الأب ياناروس، الكابتن دراكوس، فقد انصهر في نفس البوتقة مع كابتن ميشيل، فهو مقاتل من أجل الحرية والثورة. وتكشف مناجاته لنفسه مرة «مشكلته الأساسية» - ومشكلة من أبدعه:

الحرية، هم يقولون - يا أيتها الحرية! انه هو الحر الوحيد - الشيطان في داخلنا -

هو الحر، ليس نحن! نحن بقالة فقط، وهو يسرجنا ويذهب. ولكن إلى أين هو ذاهب؟

تساقطت حياة دراكوس أمام مخيلته. فتذكر شبابه، لقد شرب الحر واعتلف، ولقد سكر ومارس الحب على بعد النساء، بد أن لم تكن هناك راحة. فالشيطان ينتصب في داخله ويصرخ: «عار عليك، عار عليك»

حيوان ! ولكني يهرب من الصدى ، فانه ذهب الى التلوى ...

لم يمكن كلنن دراكوس مستهدفا كصورة - ذاتية من قبل المؤلف ، إنابدا
وكانه يوجد شها خاصا بتلك الصورة .

لقد كتب كزانتزاكيس هذه القصة كالواقعة يود ان يتخلص من القديس
قرايسس وجماله ، فكل شيء هنا عاصف وراعد مرة أخرى ، والناس يعذب
الواحد منهم الآخر ، قد جرفهم العنف والشهوة الجنسية ، وعندما تذهب امرأة
هجرت زوجها للانضمام الى الثوار الشيوعيين ، لمقابلة دراكوس في التلال ،
لتخبره ان قالدأ آخر قد عين مكانه ، يكون اول ما يقوله ان يحارل غنقها ، ثم
ليفندعها ، وهو بغفم « يا حبيبي » ، « يا حبيبي » ، بينما هي مستعدة له في
نشوة ، وفور أن انتهت عملية الحب ، نظر الواحد منها الى الآخر بمجدد كراهية .
ومن شأن هذا ان يبعد الى ذاكرة المرء ذلك الاضطراب العاطفي الذي تنصف به
بعض الروايات الروسية في بواكير القرن العشرين - وبشكل خاص ، روايات
ارتيبياتيف ، وعند نهاية الرواية ، عندما تطلق النار على الأب ياناروس ،
بأمر من ولده هو ، يبدو العنف الذي لا هدف له وقد وصل الى الذروة ،
من الواضح ان هدف كزانتزاكيس كان إظهار انتصار القداة . لكن « فقل
للغاري . هو ان يجر رأسه ويتمتم ، مثل « قبصر » في رواية « برنارد شو » ،
« فاسد فاسد » . لأن هذه الرواية الاخيرة (كزانتزاكيس لم تحمل صراع
القديس والحارب ، أكثر مما فعلته « توداروبا » . ويشعر المرء « من المؤلف
الذي يخلفه لكل منها كزانتزاكيس ، أنه لن يمكن الحل أبداً . وبطل عالمه
مشتتا ، ومنقسما بين الله وبين الشيطان ، الجسد والروح ، مع عدم وجود
امكانية للصالح . والآن جاء دور الملحمة أخيراً .

وقبل الانتقال الى الحديث عن « الملحمة » ، أرى انه ينبغي ان اذكر مسرحية
رائمة (كزانتزاكيس) كتبت سنة ١٩١٩ ، هي « كريستوفر كولومبوس » ،
وهي دراسة جادة لرجل القدر ، الرجل الذي قسطنطين عليه شهوة السفر .

ولا نناس من ان يصبح كولومبوس عند « كزانتزاكيس » ، رجلاً مدنياً كان
قد اغتال بحاراً برتغالياً من اجل خريطة لجزر الانتيل ، ولكنه كان يؤمن ان
الله قد امره باكتشاف امريكا . ومنذ الشهد الافتتاحي الذي يتم في دير ،
يبرز على الفور تمكن كزانتزاكيس من موضوعه ، عندما يكتب عن
الدين ، فهو يكتب دائماً بثقة . هناك جدال بين القراصن المسافرين ألونزو ، وبين
الراهب القديس : ألونزو الذي يريد غارطة للجزر حيث يتوقع ان يعثر على
الذهب ، والراهب الذي يؤمن ان الفقر فضل من الله ونعمة ، ويصل أحده
المساخرين الى الدير - كولومبوس - فيتعرف ألونزو عليه كقاتل ابن عمه .
ويسأل ألونزو ، كولومبوس إن كان يخاف ان يرفع وجهه ، فيعيبه كولومبوس
ان وجهي وبدي نظيفان ، وقلبي شمة قطيفة لامة ، لماذا يجب علي ان اخاف ؟
ثم يقنع الراهب بـ « مهمته » بالحديث عن رؤياه للعذراء . ومع ذلك فابنا في
المشهد الثاني ، نراه يعترف بقتل البحار البرتغالي . ولكن ابنته الراخ السامي
اقنع الراهب ، بل حتى اقنع الكاينز ألونزو ، الذي كان في البدء مصمماً على
النار لابن عمه من كولومبوس . وبعد ذلك ، فان نفس امانته الصوفي الراخ
يقنع ملكة إسبانيا ، مع أنها كانت مترعجة للطريقة الجماء التي كان يتحدث بها
كولومبوس عن « زواياه السري » لها . (والمأثور عن كزانتزاكيس ان يدخل
الحافز الجنسي ، فقد حلم هذه المرة أنه سيحل محل فرديناند كسلر لأسبانيا .)
والشهد الاخير ، كما ينظر منه ، يتم على سفينة « والبحارة على وشك
التمرد » وعلى استعداد لاغتيال كولومبوس عند الضرورة . فينقذه عندليب كان
يختم على حبال الاشرعة . ولكنه كان يلم عن طريق رؤيا حذره فيها الملائكة
من ان اكتشافه لعالم الجديد لن يجلب له غير المعاناة ، ونصحوه ان يعود . انه
يرى رؤيا عن نفسه وكأنه نور ملاحق ومعذب ، ويسمع صوت السلاسل التي
تصاغ له في اسبيلية . فيثيره هذا الظلم ، ولكنه يرفض العودة . ومن الواضح
انه كان لصرخته « آو افق » قوة رمزية تذهب أبعد من هذا المشهد الخاص .

وهند انتهاء المسرحية ، جرع البحارة ، وهم يحملون أغصاناً عشروا عليها غائلة في البحر ، ثم صرخة « البر » ، والراغب يسأل كولومبوس لماذا يبدو شديد الحزن . وكولومبوس « الذي يدرك الشقاء الذي ينتظرون في اسبانيا ، يصرخ : « أنا سعيد » ، ثم ينخرط في البكاء .

من الصعب الحكم على مدى التقبل الذي يمكن ان تحرز « كريستوفر كولومبوس » على المسرح . لقد تم انتاجها بكفاءة ، ومشهدا الأخير يجب ان يكون طامعاً ، وكثيرة قراءة صرفة ، فانها لم تكن ناجحة تماماً . ربما كانت ينبغي ان تكتب كرواية ، تستخدم تكنيك المؤلف النورامي ، فالوضوح أغنى من ان يعالج معالجة مقتضبة . إذن ، لماذا اختار كزانتزاكيس ان يكتبها كمسرحية في الواقع ؟ هل كان مدركاً لمعالجة كلوديل للوضوح ، في المسرحية التي اعتمدها ، مبلود ، أساساً لثقافته « كريستوفر كولومبوس » ؟ إذا كان ذلك كذلك ، فما أسرع ان يفهم المرء حجة المؤلف ، لأن كولومبوس و كزانتزاكيس ، يختلف كثيراً عن كولومبوس الذي يتخيل الكاثوليكي المؤمن . نعم ، ان كولومبوس و كزانتزاكيس ، يتحدث عن الله والعذراء ، لكن المرء يشك في ان الآلهة الخفيفين الذين يصورونه هم بعض آلهة الطبيعة او الحياء المتوحشة . فدبابة المسرحية ليست المسيحية ، ولكنها بطولية نبشورية فردية .

وتعتبر ملحمة « الأوديسة » قصة عصرية ، من أضخم مؤلفات كزانتزاكيس ، واعظمها انجازاً . وجها شارف كزانتزاكيس عرض وجهة نظر عالمية موحدة ، متجاوزاً تناقضات الجسد والروح . وإلى حد ما ، فان روح الشاعر فيه قد برزت في السطرين الأخيرين من قصيدة « ابتهاج الى الشمس :

أيها الناس ، اطردوا حزنكم الحفيظ ، وأتلعوا آذانكم
فانا أرتطم بالأم وعدايات الأوديسة الشهيرة .

هناك شيء نبشوي السمة في هذه الصرخة : « هي تصرخ : إرتفعوا فوق
حياتكم النافذة وفكروا بشي أكبر . إنما تعد بأعمال بطولية ، بشكل أوسع

من مستوى الانسان . ولكنها لا تعد بشي أكثر من ذلك ، فهي لا تبشر بشي . من رؤيا دائني للكون ، ولا ببعض من التأليف الميجلي العظيم الذي وجد الحلول لجميع تناقضات العالم الطاهرية . لقد جئت على ذكر هذه النقطة لأنني لا زلت متردداً في تصديق ان هذه الروح ، كانت هي الروح التي بدأ كزانتزاكيس يكتب بها شعره . ولكنكون هو نفسه دائماً قلماً ، لم يستطع ان يتصور بوليسيس بخله الى الراحة مستجيباً للشيخوخة . وهذا نفسه يروي لنا الكثير عن كزانتزاكيس . ان معظم القراء الذين تتبعوا بوليسيس من خلال الايافة والملمحة يجدون في عودته الى اثينا كنهاية مرضية غاملاً للقصة . انه ليس كزانتزاكيس : بل خياله هو الذي اراد ان يدفعه الى مغامرات جديدة . وفي الواقع ، ان روجه و بيلوب و شعرت بالرعب لما تيسنت زوجها « وبوليسيس لم يشعر ابداً بالسروور ، الذي كان منتظراً منه ، لرؤيتها مرة أخرى . ان بوليسيس هذا « فاستي » و الصبية « ولا شك ان هومر كان سيجده رجلاً غامضاً . ففي حديث له مع حابك سلال حسن ، اعترف ان الحياة لا معنى لها ، ومع ذلك وفي موضع آخر من الكتاب نفسه ، وفي حفلة تكريمية اقيمت على شرفه - تجده يصدم جميع الموجودين عندما يقترح ان يشرب الجميع نخب هتل الرجل الباسل بدلاً من اراقتهم الحمر تكريماً للآلهة . لقد بدأ التضارب الأساسي يظهر الآن :

لقد تم امتصاص الأوديسة بروح نبشوية ، ثم نقلها . والنسبة للقارئ . المادي ، فان بوليسيس لا يد وان يظهر كشري وفاسق ، فعالمه شعر بالسروور في إظهار تحرر بطله من الاحتشام . وقد بدأ كزانتزاكيس مصمماً على خلق عالم متوحش أكثر شبيهاً مع « شيكاغو » بلد الهرمات ، « ما هو مع « يونان ، هومر . إذن بوليسيس يسارع فيجمع حوله جبهة من الرفاق المرحبين ، ويبدأون في بناء سفينة « ويمضون امسياتهم في اغتصاب الفتيات والارامل المتوحشات ، وهم يتظاهرون أنهم الآلهة . والنساء اللواتي كان قد اغتصبهن أثناء

رحلاته بعث الآن بأولاده « الحرام » إلى بيته ، حيث يقومون بالأعمال الشاقة في إناكا . وعندما أتت ابنته من « كاليو » إليه ، أخذ يعانقها عشاق حب ثم أحجمها على الرمل... وعندها يسدل الشاعر الستار بشكل متحفظ على المشهد مع توسل إلى « أباط النساء ذات الشعر الكثيف » ، « وأما ثانياً خوس فقد خطط لاختياله والده « أما يوليسيس » فإنه يبدي رضاه لهذه الدلالة الرجولية ، ويعبر مغادرة إناكا .

إن أسلوب الشعر بات واضحاً في هذين الكتابين . ويكاد يحس المرء أن شيئاً من هذا النوع كان من الممكن أن يتم إنتاجه عن طريق المشاركة بين هوته والمركز ذي ساد . إن يوليسيس رجل فاسق بشكل رائع ، بل إنه يجد متعة بالغة في نفسه . « فهو حبيب في « بيلوبونيز » (المورة) ، ويرى فتاة معها عجل . وبعد أن يؤكد الفتاة أنه إله ، تراه يضامع الفتاة ، ثم يذبح المعجل ، ويأخذ منه لإطعام رفاقه ، مؤكداً الفتاة أنه سيتصل بها خلال أشهر تسعة .

إن رد فعل القارئ ، لهذا كله قد يكون محدداً تماماً . فإذا كان شاباً أو فاضلاً جنسياً ، فإن هذه الفكرة عن معتصب مرح ستمرّه ، « والأفد شعر ينوع من فساد الصبر بهذا كسبه ، ويتهم كزانتراكيس بالأنفاس في خيالاته صبيانية فارغة . وهناك بعض الحق في هذه الشكوى . ومع ذلك « فلا زال هناك طريق طويل أمام الشعر يسير فيه ، ومن الأفضل تأجيل الحكم قليلاً .

ولا يبدو « منيلاوس » و « هيلين » سعيدين ، كما كان يعتقد هومر عندما أعاد تنصيبها على سبارطة . وهكذا عندما ذهب يوليسيس إلى سبارطة ، فقبل حسن اضيافة منيلاوس ، ثم اختطف هيلين ، وقتل أحد الحراس أثناء فراره . وفي حديث مع منيلاوس ، بالغ الرجل في ازدياد فكرة الشيخوخة الآملة ، وتحدث عن إله جديد للتدمير والعنف من المنتظر ظهوره إلى الوجود . وفي كل هذا « يتفقد المرء أن يسمع صوت كزانتراكيس ، يصرخ إلى العربة الهاجمة ، « ساقضي عليكم جميعاً ! » .

يبحر يوليسيس . وهيلين إلى كريت ، حيث يحل ضيفاً على الملك أيدوميتيوس الذي أراد قتله في البدء . والكتاب السادس هو وصف للهو عمريد ، مع مشهد محاكي بين هيلين وابنة الملك كرولو ، وموت كرولو ، بعد أن تطعمته ثور بقرته ، ثم اتصالات جنسية على مستوى عالمي ، يتملك هيلين اقتناها أحد العبيد السود ، بينما يضامع يوليسيس ابنة أخرى من بنات الملك . وتشير إحدى الشررات المصورة من طبيعة انكليزية إلى أن الثور قد شارك أيضاً في العريضة . وهذا هو الكتاب الذي يتضمن مقطعاً عن المجموعة الصلبة من قلاحي كريت ، الذين يوقظون في يوليسيس روح العطف . فترا ، في الكتاب الثامن يسير على رأس غرد تم فيه تدمير القصر ، وتسليم العرش إلى أحد رفاقه . وأما هيلين فقد جعلها بستاناً أشقر اللون . ثم يبحر يوليسيس إلى مصر ، يعمل معه ابنة الملك ، « فيكتينا » ، ولكنه يجرها عندما يعرض أحد رفاقه قاتلاً لها لا لتقديم بشيء .

وفي سلسلة الأحداث المصرية ، التي تملأ الأربعة مؤلفات التالية ، أصبح يوليسيس شيعياً . ومثل أي مملكة أخرى قاموا بزيارتها ، فإن مصر كانت متفسخة . (لقد بدا أن كزانتراكيس كان يشعر بمرور خاص وهو يصف التفسخ والاضطراب) . وينضم يوليسيس إلى تعرفه عمالي - به يتم اللقاء أحد الزعماء المسى رالا - راحل ، في السجن . فيطلق مراحه أحد القراغة الشباب ، حيث ينضم على الفور إلى قطيع من البرابرة الذين كانوا يهاجمون مصر . ولكن هؤلاء يتم دحرهم أيضاً وبمهاد القاذو في السجن مرة أخرى . وفي هذه المرة ، بنال حريته بفضل إقامته عرضاً للرقص البربري أمام فرعون ، وهو يرتدي قناع الآله الذي كان قد نحتته بنفسه . وكان الملك قد رأى هذا القناع في حلم ، وأحسن بالربح (أن هذا المنظر يشبه ذلك الذي رقص فيه « القديس فوانسيس » أمام البابا الذي كان هو الآخر قد حلم حلماً غريباً) .

ومغامرته التالية هي اكتشاف دولة المدينة الآفونجية . لقد اصطحب معه جميع العبيد الأرقاء ، المجرمين والمتمردين ، فصعدوا حتى منابع نهر النيل ، حيث

يذهب يوليسيس إلى قمة جبل يتصل فيه مع الله - كما فعل موسى .

والكتاب الرابع عشر هذا يعتبر بحق الأكثر أهمية في الشعر . يوليسيس يتسلق الجبل ويحضي أربعة أيام هناك ، وخلال هذا الوقت ، يعبر كزانتراكيس عن فلسفته كلها . ففي اليوم الأول ، يتسلق يوليسيس بشكل رمزي إلى كهف فوق مستوى الأشباح والشياطين - تعبيراً عن الفلسفة الإنسانية الصرفة . وفي اليوم الثاني ، يجد الصياد ، الذي وجد صورته على جدار كهفه ، ويتحدث عن السرور اللانهائي للحياة . وهو يحمل حلم اليقظة عن أعماق أمنية له ، الخلود ، ولكن دودة تتسلق إلى صدره لتذكيره بفنائته . وفي اليومين المتتاليين ، يتقابل المحارب التنشوي مع الزاهد المسيحي في داخله ، كي يتطابق ذلك مع عملية التطور بجمعها ، في النهاية مع الطبيعة الحية أو التي لا حياة لها . لقد عبر كزانتراكيس ذات مرة عن كرهه للصوفية ، ولكن هناك القليل من الشك في أن الرويا في نهاية الكتاب الرابع عشر رؤيا صوفية خالصة .

ولا شك أن هذا الكتاب هو قمة منجزات كزانتراكيس العظيمة ، فهو يترك القارئ مبهوراً بشمول أفكار المؤلف ، وجميع هواجسه الساكنة . ولم يعد ممكناً بعد الآن أن ننصرف النظر عن الأدبية كتجديد « الحرية » الكامنة - أي ، للأخلاقية - نوع من الصدى المتأخر لـ « اللصوص » لـ شيلر ، بل هناك شيء أعظم من ذلك في كفة الميزان الآن .

إن هذه النبذة الواضحة عن فلسفة كزانتراكيس تمكنني من التعبير عن رفضي البدهي لنظريته الأخيرة . لقد قال الفيلسوف الروسي فيدوروف أن لدى البشرية هدفاً عظيماً مشتركاً : الانتصار على الموت ، وفي « عودة إلى متو شالغ » ، تبين برنارد شو أنه إذا كان الموت هو حقيقة مطلقة - فإن ذلك يعمل من فكرتنا عن التطور مجرد هراء . إن الموت هو الذي يجب فهمه . وربما كان ذلك ممكناً ، طالما بدا أن الإنسان يعمل الموت في قلبه ، كشكل أساسي لاندحاره . وفي « فرانكلين » ، يحمل شو ، بطل سيراته

يسأل « لماذا يموت الناس ؟ » فيجيب أحدهما : « لكون ذلك معقولا » فهم لا يرغبون في العيش إلى الأبد . فيجيب برنارد : « من الكل » ومن الحاجة إلى الإيمان ، والقشل في جعل حياتهم تستحق العيش . ذلك هو السبب .

إذا تقبل المرء هذا فإن جميع الأفكار التي عبر عنها يوليسيس بعد اليوم الأول - عندما يرى الدودة ويتقبل فكرة موته - تكون عندئذ زائفة من أساسها . بتدورها ان تعطي مظهراً من السمو بالمشكلة وإيجاد الحل لها ، ولكنها ستكون حتماً محاولات لحل ما لا حل له . وبالتسمة لي ، فإن هذا هو ما أراد الانتقاد الأخير لفلسفة الأوديسة .

وحق لو كان كذلك ، فإن لدى كزانتراكيس شيئاً يضيفه - شيئاً ذا أهمية أساسية ، ذكره في الكتاب السابع عشر . فبعد رؤياه على قمة الجبل ، يهبط موسى الجديد ، وأقام مع غيره الدولة الدينية الآتمودجية ، ووضعوا الرصايا العشر فوق الحائط . إذن يصبح يوليسيس نبياً . ويعلم شعبه عن الله . ثم يشور البركان الموجود فوق المدينة ويدمر كل شيء ، بما في ذلك انسان من أقرب رفاق يوليسيس . فيتحول يوليسيس إلى ملاك من نوع ما ، ويحتدب حشوداً من الحجاج إليه ، ولكنه يشتر بالتهلثية : ليس هناك لا إله ولا عدالة ، وما الصلاح إلا وهم . فهو يتقبل جميع تناقضات الحياة .

ثم يأتي الكتاب السابع عشر الممتع . وفيه يصبح يوليسيس الحياة نفسها ، ويستغرق في تأمل عميق ، يصبح فيه خياله هو الخالق . يتسم فتولد ثلاث فتيات ، يعيس ، فتنة الحرب ، ويفكر في الذهب فيظهر سوق مزدهر . يعترف على الشبابة ، فتتمثل أمامه تمثلية طويلة ، (يستشعر المرء تقوذاً بيرانديلو هنا - الخالق هب الحياة على نحو اعتباطي لمثليه .) ثم ينتهي بغضبة العقل كخالق لجميع الأشياء .

إن هذا الكتاب هو ذروة الملحمة ، المنطقية . ربما كان يجب أن تنتهي هناك . لقد عبر يوليسيس على حقائق التطور . فالعقل هو في الواقع « بعد »

جديد للحياة ، متميز من العالم الجسدي واستجاباتنا له . ولكننا قادرون على استيعاب هذا بصعوبة ، فنحن لا زلنا في ٩٥ بالمئة منا حيوان : آلات تستجيب لحافز خارجي . فنحن نشبه مخلوقا ذا بدين لم يتعلم بعد ان ينظر الى أعلى . فنتفهم ان هناك بعداً ثالثاً . ومع ذلك فإن كل فن الإنسان وثقافته هما شاهد لهذا البعد الجديد بالوجود . فالإنسان يمتلك حرية هائلة ، يتم ادراكها في لحظات معينة من النشوة بالصوفية والشعر . وهي العالم الذي يستطاع ولوجه ، كما يؤمن عاله الخاص ، لو انه فقط يصبح مدركاً لوجوده . ان مشكلته الاساسية هي انه يجهل هويته ، ويواصل التفكير في نفسه كمخلوق ، حيوان ذليوي . (انا لا شيء ولا استاهل شيئاً) .

وبطريقة ما ، فإن اكتشاف يوليسيس هذا ينفي كل شيء آخر في الشعر ، ويجب ان يجلب معه ادراك أنه ليس هو يوليسيس . كما يجب ان يؤمن أيضاً إلى ادراك انه : إذا كان العقل يمتلك الحرية ، فإن المشكلة المباشرة هي إيجاد طرق ، لمضاعفة هذا الادراك ، لا ومضات صوفية : لأنها صغيرة جداً وغير موثوق بها ، ولا نشوات أوحى بها المخدر للتوحد مع الكون . بسبل أسلوب علمي ، هو اعتداد لما نسميه الآن العلم والفلسفة .

إنني اشعر أنه عند هذه النقطة رفض عقل كزانتزاكيس أن يقوم بالفلسفة الأخيرة ، وتراجع الى الخلف ، وللمعجبين به - مع انني اعتبر نفسي من بينهم - ان يناقشوا ذلك . اما أنا فيمكنني فقط ابداء رأيي الخاص فيما يستاهل .

والضعف الثاني من الأوديسة أعرق ، وأكثر نضجاً فنياً من النصف الأول ، فبدلاً عن نيتشه ، ودي ساد ، عبد نزواته وشهوائنه الخاصة ، لدينا الآن يوليسيس الذي توصل إلى وضع نبوي عن طريق المقاساة والفكر . الفلسفة أصبحت مغامراته رمزية ، ومع ذلك أكثر أهمية . إنه يلتقي اشخاصاً مثاقفة يوضح بؤساً دون كيشوت ، والسليح ، ورفض الثلاثة معا لأسباب مختلفة .

والقصيدة نهاية عليها صفة وأمر شاعر طوال ثلاثة أشييد ، بحجر النافذة

يوليسيس الى القطب الجنوبي . وهي مليئة بالافكار الباهرة ، مثل ذلك الرجل الذي يسبح في مياه مرعبة ، والموت كربان ، وان العقل يجب ان يحرر نفسه من قفصه الأخير ، قصص الحرية . انه يحيا مرة أخرى اجزاء من حياته ويقابل رفاقه القدماء . وفي النهاية فهو يتلاشى في داخل ضباب وعائق الموت . بالتأكيد ان له نفس تأثير المشهد الأخير من *Götterdämmerung* ، نهاية هائلة لعمل هو بلا شك من صنف الملاحم التي أوحىها : الأوديسة ، وفارست و « الكوميديا الالهية » . انا اسمع أيضاً أصداً « مأساة الإنسان » لـ « هاداش » ، وعلى الأخص في الاناشيد الأخيرة . وحتى لو ان القارئ رفض فكرة برنارد شو المتعلقة بإخضاع الموت ، فيستظل موضع تساؤل فيما اذا كان كزانتزاكيس قد « حل » حقيقة كل شيء . ويترك العمل في العقل نفس الشعور بعدم الرضى النهائي يستخلصه المرء من القصص كما يستخلصه من « تقرير الى اليونان » .

ومن الضروري ان نحكم على كزانتزاكيس حسب ارفع المقاييس الممكنة ، المقاييس التي تتخذها معياراً حين تحكم على غوته ، دستوفسكي وتولستوي . وقد يمرض بعضهم قائلًا ، حسب هذا المقياس لا يكون حتى غوته ، تولستوي أو دستوفسكي مقتنعاً بشكل نهائي . فغوته لا يحل فعلاً المشكلة التي يمرضها في فارست ، فحققة اللاتكة في آخر الأمر مجرد خدعة في الثقة للتستر على ذلك . وما رواية فارست في اساسها الامحاولة من الانسان للسيطرة على هذه المملكة الجديدة من العقل ، ورفض السأم المتكرر للوجود الحيواني ، واكتشاف الانسان غير الناجح انه غير مستعد لأن يصبح مخلوقاً عقلياً ، وان يضع ساعات بعضها في عالم العقل تترك العقل منهكاً وتحطم إحساس المرء بحيويته وادراكه .

ان اعظم المؤلفين في هذا القرن قد وعوا عن قصد منهم معضلة فارست هذه ، لا تستنتج كزانتزاكيس من ذلك . بل الى حد ما يقرب كزانتزاكيس من حلها في الكتاب السابع عشر ، أكثر مما فعل غوته في فارست . أما كونه لم يعرف الحل ثم يبي عليه فهو يبدو نتيجة رقيت على شخصيته المعتبة الفلفة . فكتابه « تقرير

الى بلاد الاغريق « كان عمل رجل في سبعيناته .. ومع ذلك فقد جاء مضطرباً ومعلباً مثل «تودارابا» ان جوهر عمل كزانترا كيس هو : « العاصفة والتور » . وهو يختلف عن معظم رومانطيقيني القرن التاسع عشر في ناحية أساسية : في «العاصفة والتور» كانت تعبيراً طبعياً عن طبيعة مزاجه لا اشارة تاريخية الصفة ولا موقفاً متأزراً بالنهج السائد . فبين جميع القصص العظيمة في القرن التاسع عشر ربما جاءت قصة «مرتفعات وذرنيج» اقرب القصص الى كزانترا كيس من حيث جو القصة - وان كان ربما لم يوضح عن رومانيتها الأتوية .

وأخر القول ان اهمية كزانترا كيس تتمدى أي سؤال عما إذا كان الرجل آخر الأمر قد حل المشكلة التي عالها كتابه ، وفي الحقيقة ، وربما كان من المهم انه اخفق في حلها . إذ بذلك يفقد الرجل رمزاً أكثر كلاً للرجل الذي يرفض النزاع عن البحث ، والذي يستمر في التفتيش عن إجابات حتى لحظة وفاته .

ملحق

سيكون من الصعب اختيار أربعة شعراء أكثر اختلافاً من بروك ، بييس ، روز ، وكزانترا كيس . ولقد فعلت ذلك لتوكيد الشيء الوحيد المشترك بينهم: الشعور الذي يحملونه عن « فشل هدف الشاعر » المطلق . فـ « البيوت » وبييس وروز قد شهِروا جميعاً أنفسهم بالنسور - النسور التي مُنعت من التحليق . وعند بروك ، يمكن فهم الفشل .. إنه النتيجة المباشرة للتصادم بين الشخصية التي اختارها لنفسه « وواقعية الحياة التي كان عليه أن يعيشها » ، فالشاعر الذي أحس ان قوى الشباب فقط هي التي جعلت الحياة جذيرة بالعيش ، وأن معظم الوجود الانساني هبوط منتظم نحو الاعتدال - كان لابد ان يجد نفسه عند نهاية مداه الشعري قبل ان يبلغ الثلاثين من عمره . وعندئذ ، وكما حاولت ان أبين ، لم يكن ما جعل من بروك شاعراً هو تسلط فكرة الشباب لديه ، الموت المبكر وغيره ، إنما صوفيته المفترية . فالنظر الى تاجر من بومبيهم في قطار ، مكنه من الاحساس بدفني صوفي أصيل من التوكيد ، اي « البشارة السخيفة » لـ «تسقرتون» . وعندما كان يستغرق في التأمل وحده في غابة عند القسي ، كان لديه الاحساس بأنه سوف يجد :

في السكون على الفور ذلك المفتاح المحبوه
لكل ما آلفني وحسبني .

والسكون كما سبق وأوضح ، يمكن ان يكون جوهر المعاناة الصوفية .
لقد وصف ريلك ذات مرة كيف انه كان يشكى عند فرع شجرة في الحديقة لما
شعر فجأة بـ « سكوت يشبه قلب وردة » . وشوق بروك الى التلال الممتعة ،
هو الحافز الصوفي ، الحاجة الى البحث عن « ماهية ما تنوق اليه المليون شفة في
العالم » . ولكن هذا الحافز يجب ان يعقلان ، او يعتبر عنه كعقيدة على الأقل ،
قبل ان يصبح قادراً على أخذ مكانه كجزء من « الشخصية » الشعرية . فاذا
كان بيتس قد خلق مذهب من شذرات من الحراقة والشعر ، فان بروك اختار
مقومات أبسط : الدعاية ، التحدي ، عبادة الشباب ، جودة الحياة والطبيعة
البدئية . ولأنه ربط حاجته الصوفي الأساسي بهذه السقالة المتداعية ، قامت
صوفيته انهارت مع السقالة ، وتركت بروك مع الاحساس بأنه قد فقد جميع
الأشياء التي قدرها أكثر من كل شيء .

أما في حال روز ، فان هذا الاختيار يمكن رؤيته بصورة أوضح . لقد
ألمح منها الى حد ما ، أملته الحياة التي كان يحاول الشاعر تركها خلفه . فالإنجاح
الأكاديمي وامان « جميع الأرواح » لم يحلها ، الحياة الجديدة ، التي كان من
الممكن إيجاد مثير له في انتظارها . ومرضه هو اللام جزئياً عن ذلك ، ولكن
طبع روز كان هكذا : حساسية زائدة كحساسية بيروست ، نقاد الصبر مع
الأغبياء ، والميل الى الود العفوي ، الذي يمكن ان يتحول الى استياء وفقدان
للأحقاد . لقد اختار روز عقيدة توافق شخصيته ، فيها كان العالم الحقيقي
- الذي شعر نحوه بالسخرية او البأس - معارضاً للعالم الانموذجي للجمال والمعاني
الذي يكمن في الماضي . وتكون روز الشعري مماثل لتكون اليوش ، وليس
فكرة « الارتقاء » ، الشعور بالتقليد ، الرجوع عن التفكير بحياة الإنسان
الخاصة : فـ « لماذا على البشر المسن ان يجد جناحيه ؟ » . وخلافاً لايونك :

فان روز لم يكن له مذهب صوفي او ديني يتراجع اليه : لقد ظل مثل ديبلوس ،
لا إرادياً بشكل عدواني . وفي ضوء هذه المجموعة من المعتقدات ، يصبح
متعصماً على الشاعر ان يرتفع فوق حس مأساة الانسان ، بتقدير الموه ان يتحول
فقط الى القوة الشافية له ، التأمل - Wahrn ، الجمال الذي ينعكس في الفن ،
وروز فريد في يابه ، وقد يكون الشاعر الوحيد في القرن العشرين (لا أذكر
أحد آخر) الذي ينتمي الى التقليد الرومانسي - المأسوي لـ واغتر وديبلوس ،
وكمؤرخ كان استاذة هو « يوركهارت » ، ولو كان فيلسوفاً ، لكان
استاذة شوبنهاور .

أما بيتس ، فان تدهوره وهبوطه قد ظل غريباً بفعل قدرة الشاعر على البقاء
منتجاً حتى النهاية . ولا تعود هذه الاستمرارية في الإبداع الى ان بيتس كان
رجلاً شريفاً بشكل غير عادي ، مما حبس بقساوة أوهامه الخاصة . كلا ، بل
تعود الى ان بيتس كان مهتماً أكثر بكثير من بروك وروز في إبداع مذهب او
عقيدة تكون قادرة نوعاً ما على التوفيق بين الشاعر ، الذي يحن الى التلال
الممتعة ، وبين واقعة العالم الذي هو فيه . لقد بحث في الأيمان بالقوى الخفية ،
والصوفية ، والفلسفة انطلاقاً من احساسه بـ « حقيقة أخرى » . وكانت النتيجة
هي انه ، وأعتقد بعقلانية ، الشاعر الأكثر تشويقاً للقرن العشرين ، ويمكن
اعتبار مؤلفاته الثرية - وعلى الأخص السير - كنوع من « جهام اللاهوت -
Summa Theologica » الذي يهدف الى وضع صوفيته الخاصة فوق قاعدة
عقلانية صلبة . وتستمد أشعاره الأخيرة قوتها من هذه القاعدة العريضة . بل
ان عمله في بعض الأوقات ، يكتسب وضوحاً من التوكيد الصوفي : كما في « الحلقة
الحازوبنية - Gyres » ، وفي « لايس لازولي » ، وفي « تحت بن يوليين » .
ولكن فيه أيضاً ، كما في بروك ، عبادة رومانسية حيوية بذاتها كما هي
تحدي الموت :

افحص كل عمل للفكر او الايمان

وكل شيء كانت يدرك قد غفته ،
وسم تلك الأعمال تدبراً للسمعة
التي لا تلائم مثل هؤلاء الرجال ، لأنهم يأثرون
فخوريين ، فأنعجن عيوتهم ، زميتسين إلى القبر .

إن هذه ليست بعيدة من بروك ، الذي رآهم :

فخوريين ، عيونهم صافية ومبتسمين ، ويذهبون لتحية
الموت كصديق !

ورغم جميع محاولات أن يضع مذهبهم « الصوفي » على قاعدة صلبة ،
لم يكن يستطيعون أبداً أن يقاوم ميله إلى تشاؤمية ظاهرة .

طوال فصل الشتاء نطل ندعو الربيع
وطوال فصل الربيع نطل ندعو الصيف
وعندما ينطلق حياج الشجيرات المتكاثرة
نصرخ أن الشتاء أفضلها جميعاً ،
وبعد ذلك نقول ليس هناك شيء حسن
لأن فصل الربيع لما يأت -
إننا نجهل أن ما يشير دمننا
ليس إلا شوقه إلى القبر ..

وهكذا فإن التشبث الصوفي يظهر في ومضات ، وبغلبه الاعتقاد النهائي
بعدم جدوى الحياة . ولجهد بمثابة ملاحظة أن الفصيدة المتقطعة أعلاه - الدولاب -
تدبر عن مشكلة هامش سانت نيوت ، وميل الإنسان للبقاء غير راض على
الدوام ، شأن المرأة المعجوز في راحة الخلق . لقد كان من الممكن لبيتس أن يثني
في أن معظم البشر هم أفضل بتقبل من أطفال ملتوا المعطة بعد أيام قليلة ، وأن

رجالاً مثل ميشيل الخيال ، وويليك ، وحدهم يتشكلون النظام الكفوف لروية ما
هو أبعد من نوق الإنسان إلى التغيير . ولكن هذا ما كان يقدره الأتيان مثل
هذا الشعر المحكم الكامل . إن تعني الموت القرويدي بشكل حادة شعرية
أفضل . وهكذا ، وفي التحليل الأخير ، فإن بيتس ، مثل روز وميروك ، ظل
واقفاً في شرك غيبته الخاصة .

ولقد بدا أن كزانتراكيس يقترب أكثر منهم جميعاً من إثبات الصوفية
الحقيقية ، والشعور بأن الإنسان يستطيع الاتصال مع « مصدر القوة » معنى
وهذا ، في ذاته ، وإن يرتفع فوق مأزقه المأساوي الواضح . وتقتل الأروسة
جهداً روحياً أعظم تماماً عما يستطيع بيتس أن يؤتيه ، بينما تشير رواياته الأخيرة
التي توازي عظمت روايات تولستوي تقريبا ، إلى أن بحثه عن « مصدر القوة »
بات قريباً جداً من النجاح . ولكنه ، مثل بيتس ، لم يتمكن أبداً من التغلب
على الإحساس بأن « الحقيقة » و « الحياة » غير قابلتين للاعتزاج . كان بيتس
يخاف أن يخسر « موضوعه » لو حاول أن يتخلص من التناقضات وه يبحث
عن الحقيقة . وما هو الموضوع الذي كان لدى هومر غير الخطيئة الأساسية ؟
وتكافؤ الضدين هذا نفسه أوهق كزانتراكيس في النهاية ، فبات ولا يزال
الحدف الذي كان يبحث عنه بعيداً عن النظر .

لقد حاولت أن أناقش في هذا الكتاب أن المعاناة الشعرية والصوفية هما
نفس المعاناة من كل وجه . وحتى لدى شاعر « متشائم » مثل روز ، فإن المعاناة
الشعرية تظل معاناة صوفية جزئية ، إحساساً بد « تثبيت ضيف » . وإذا
كان الشاعر ، بخلاف الصوفي أو القديس ، يحقق في بلوغ رؤياه عن طريق
« التثبيت المحض » فإن ذلك ليس غلطة الرؤيا ، بل غلطة الشاعر في معاملة
الحرقاء لأدراك جوهره ومضات الشدة لديه .

وأنا أرى أنه يمكن حل التعارض الظاهر بين « الوعي المكثف » و « ثقافة
الحياة اليومية » فيما لو أظهر المرء اهتماماً أقل بالرؤيا نفسها ، وركز تفكيره ،

حين يحول المرء انتباهه الى « تفاهة الحياة اليومية » يرى ان المستوى المنخفض للوعي اليومي انما يعود الى ما يمكننا تسميته « نظام الأرشفة للفكر » . فانا نعلم شيئاً جديداً كل يوم . ولا يمكن « حفظ » هذه الاشياء في الوعي ، بل يجب اختزانها بطريقة او بأخرى ، مثل كتب فوق رفوف مكتبة عامة . وليست هذه الرفوف سهلة المثال . فعندما اجلس وحيداً في غرفتي وليس لدي ما أقمله ، يتوجب علي ، نظرياً ، ان اتناول أحد المجلدات يتحدث عن ماضي الخاص ، او عن موضوع ما كنت قد تعلمته ، وأظل مستغرقاً في قراءته لساعات . هذا ما يفترض في تلك الحال . لكن الواقع ان ذلك يحدث مرة او مرتين لا أكثر طوال الحياة . فيتعمري شعور رقيق حافل بالذكريات ، ويعود ماضي قلبي ، ويبدو لي سهل المثال . والنتيجة هي انه مهما كان فكري ومحتشداً بمخزواته ، فاني أظل معرضاً للوقوع بسهولة في حالة من السأم حين لا يكون لدي شيء محدد أقوم به ، ولا خيارات من النشاط مفتوحة .

ويمكن تحديد السأم على انه امتلاك وعي فارغ : أي ان يكون المرء متنبهاً تماماً ، ومع ذلك ليس لديه شيء يشغل تفكيره على التحديد .

والآن .. ان هذه الخاصية الفريدة للمخلوقات البشرية — ميلنا الى السأم — هي التي تكمن في جوهر المشكلة . فان بسأم المرء معناه ان قيمة في طريقها الى « الكسوف » . وقد يكون لدى الكثير مما يلزم ان أعبر عن امتناني من أجله ، وأحسن السعادة به . ولكن ما لم تتعرض هذه الأشياء لأزمة تهددها ، وتجعلني أدرك فجأة مدى سروري لحيازتها ، فانها لا تدخل الى « وعيي الفارغ » . كقيم محددة . فالمحب العاشق لن يجد أية حاجة لأن يسأم ، فبمقدوره ان يحلس ويفكر في حبيبته لساعات ، لأن قيمه لا زالت ديتاميكية ، لم تؤخذ بعد كشيء معلّم به وتودع على رفوف المكتبة . لكن القليل من مبرراتي لكوشي سعيداً ، سهلة المثال كهذه .

هذا ، ويجد « الوعي المفرغ » صعوبة في التأمل في قيمة الايجابية . ولكنه

عوضاً عن ذلك ، على آليات الادراك الحسي اليومية . وحالما يفضل المرء ذلك ، يتسنى له ان يدرك المشكلة الرئيسية التي يواجهها الانسان . لقد فقدنا حس الحيوان القديم في « التوحد مع الطبيعة » لأننا قفصلنا الوضوح والقوة التي منحنا إياها الوعي العقلي . فكانت النتيجة اننا ها نحن نجد أنفسنا واقعين في شبك الحاضر . فالقليل من الناس قد أحرزوا ، شيئاً فشيئاً ، نوعاً جديداً من « الوعي المتعدد » ، لا من النوع الذي يمكن خداعه بمخدرات نفسية ، بل بتوسيع مدى الفكر عن طريق العقل ، الخيال ، والاحاسيس العاطفية . لقد هدف بشوفون من صفويته التاسعة ان تسمو بالفكر الى نوع من نفاذ البصيرة الصوفي . ولكنها أخفقت في ذلك . وكان اخفافها بسبب من المادة الموسيقية وعلى الاخص في الحركة الاخيرة . وتظل الفكرة واضحة قاعاً . لقد كتب « هندميث » مقالة سماها « هارمونية العالم » عن كبلر ، وعند ذروتها « كان يفترض ان توحى الموسيقى بدوران النجوم والاجرام السماوية . ولكن موسيقى هندميث الجافة ، عجزت عن الوصول الى ما كانت تهدف اليه . ومع هذا فانه يظل يوسع المرء ان يتصور موسيقياً عقرباً مؤهلاً للنجاح ، ينقل الجماهير الى حالة تخيلية بقطع موسيقية هائلة تمكس بطريقة ما كلا من النظام الكوني ، وقوة الإعصار .

وليس الفن وحده مما يوسع الفكر ويمدده ، فللمرء ان يتصور رجلاً متخصصاً في الرياضيات يجد مبادئ نيوتن أعظم وأشرف من أية صفوية قاسية . وما دام العلم يحوس آفاق الكون بشعاعه من المنطق ، فانه يحمل معه الخيال أيضاً . وكل دائرة او مجال من ابداع الانسان يقدم الى الفكر أجواء جديدة وفلكاً يستطيع التفاذ اليه والتمدد في أرجائه .

ويجب الاعتراف هنا انه في اللحظة الحاضرة ، وحتى الناس الاكثر ابداعاً ، انما يمتلكون هذه المقدرة في دور جنيني فقط ، لكنه من المأمول لها ان تتطور ، ومن حسن الحظ ، ان هناك مقدرة أخرى أقرب مثلاً ،

لا يجد صعوبة أبداً مع القيم السلبية . وبالتالي يتحتم ان يتلى هذا العقل بالقيم السلبية . وعند كنت طفلاً ، ظلت أنعم عن طريق التجربة والخطأ . لقد بدت لي كمكة عبد البلاد حسنة ومبهجة ، الى ان أكلت الكثير منها ثم دعمني المرض . وكشيب مراهق ، بدا لي الجنس ساراً تماماً . ومثلي يفعل جميع الشباب . وبطل الواحد منهم يتصور ذلك حتى يجد المحب نفسه متزوجاً . وله العديد من الاطفال . هناك ناحية سلبية لكل شيء سار في العالم ، هذا ما يجده المرء اذا أعين نظره في وقائع الحياة .

والوعي المفرغ يميل الى اتخاذ شحنة سلبية محددة . فأولاً ، يؤدي السأم الى الخلود وعدم النشاط ، والخلود بدوره يؤدي الى الشعور بالذنب وبولد تدنياً سريعاً في قوة البطاريات ، الارادة .

ولو درست هذه السلبية عن قرب ، لبان لي ان المشكلة الاساسية هي موقفنا ، الفاضل ، تجاه معظم الاشياء . فحين احتاج شيئاً بشكل ملح ، ويكون من الصعب الحصول عليه ، يمكن ان أستثير نفسي الى ذروة الرغبة والتسرع . وهذا يعني ان تصرفني تجاه العرض المطلوب ايجابياً تماماً . انني اريده تماماً ، ولا أشعر بالشك او تكافؤ الضدين . ولكن الواقع ، ان معظم الاشياء التي اريدها لا تكلفني هذا الجهد ، وهكذا يميل تصرفي تجاهها الى ان يكون غامضاً وملتبساً . من الممكن ان تكون رغبتى ضعيفة الى حد ان اتوقف فعلاً عن اشتهاؤ شيء حالماً أعلم انه يستطيع الحصول عليه ، كما وقع للشخص الذي قص رواية « مرتفعات وفريق » والذي اعترف انه قد وقع في حب فتاة ، ولكنه اصبح يارداً حالماً أبدت الفتاة امارات استجابتها لمواقفه .

وعندما أتفحص هذا التنوع من الالتباس ، تفحصاً عقلياً فإنني أُنجز اسمه بخف . ليس هناك سبب حقيقي وموضوعي يُبلمرني ان اشعر بالارتباك والغموض بصدد طعام عشاءني ، مع ان ذلك يكون واجباً لو كنت رائد الوزن . عند ذاك من الممكن ان يكون التالي فكرة حسنة . أما اذا بدأت اشعر بعدم الاهتمام

بالطعام ، فان طريقي سيخبرني ان هناك شيئاً ما غير سليم لدي . ثم يصف لي دواء مقويًا او يشجني بالمشي لمسافات طويلة . فهو يعلم ان لدى الرجل المعافي موقفاً ثابتاً جداً تجاه الطعام .

ومع ذلك ومع انني لا انكر انني قد اعتل جدياً اذا زابلتني شهتي للطعام ، فلن يدور بخدي ابدًا انني مريض عاطفياً إذا فشلت في التمتع بشوار بعد ظهر يوم أحد ، او في ان اروي لأطفالي قصة عند نومهم .

وبسبب من محدودية الوعي الانساني ، فقد انزلني (الغموض) او الالتباس الى اعصابنا ، وابقى ، سقط ، وعينا منخفصاً . ليس لدي « سبب » اشعر من جرائه بالالتباس نحو أكثر الاشياء التي واجهت مصاعب كبيرة للحصول عليها . انها عادة ليس إلا . فلو كنت بعيداً عن البيت لبضعة اشهر ، لكنت يسرني تماماً ان اروي لأطفالي قصصاً قبل نومهم عندما اعود ، لان الغياب - وهو شيء سلبي - قد قضى على الالتباس ، وجعلني بمسزوراً تماماً لرؤيتهم . فلو كان هناك اي نوع من التهديد لأطفالي ، فسوف اتجشم غناء لا نهاية له حتى أفتقاده ، اذ لا شك في انهم يتلون إحدى قصبي الرئيسية . لماذا ، إذن ، يستطيع ان انظر اليهم بلاملالة ؟ بسبب من هذه العادة الغيبة من الالتباس التي سمحت لها ان تشدني ، كعادة التدخين او قرض الاظافر . ولأن حياتي ، بجملتها ، مريحة وغالية من المزعجات الرئيسية ، فأنا اغرق في حالة تشبه النشوة أسمح لوعيي فيها ان يظل دائماً مكفهرًا بضباب من الرقص .

لكنني لست بحاجة الى خطر او أزمة حتى أوقف فكري . قطالما أمتلك عقلًا وخيالاً ، فليس هناك سبب يمنعني من مباشرة مهمة « القضاء على الالتباس » ونفس الروح الواقعة التي يمكن ان ابدأ بها جلي حيلة نحاسية من الوسخ . وحالما اعلم ان عقلي قد « ثلث » ، وان هذا ليس وعياً عادياً ، « بقדوري ان أتخذ الاحتياطات الضرورية . وحتى هذه اللحظة في التاريخ ، ظل الانسان يبحث عن الخطر والاثارة بشكل مقصود ، بغية فضائه على الالتباس . ولكن

اكتشاف « هوسبرل » لـ « القصدية » عني ان الخطر والعناء ليسا ضروريين ،
فهما « يطلقان » الآلة فقط . ان « عمل » الارادة الذي ينتزعنا من الرقاد ويقضي
على عدم مبالاقتنا هو « قصد » - اي شدة المفضل الخاص ، إذا جاز القول . والمهم في
العصل ان المرء يستطيع تلبية بتأثير من الارادة ، كما يمكن تقويته بتثنية .

دعونا نعيد النظر في السؤال الذي برز بشكل متكرر في كل مكان من هذا
الكتاب . ما هو محتوى معنى المعاناة الصوفية ، المعاناة الشعرية ، ذروة
المعاناة ؟

علينا أولاً ان نعلم ان موقف معظم الناس تجاه الحياة موقف متغلق وسليبي .
تصوروا فتى حرك لثوبه المدرسة ، وبدأ العمل في مصنع للأصناف المعدنية . انه
يستيقظ في العتمة ، ويذهب مع حشود العمال الآخرين إلى ذلك المكان الضخم
البارد الذي تفوح منه رائحة الزيت والماكينات . والمكان يسحقه ، بل يجعله
قزماً . وينظر الفلام إلى تلك المطرقة التي تعمل على البخار ويتفكر : « ان
ضربة واحدة من هذه المطرقة ستسحقني مثل الذبابة » . من مواجهته لذلك
المكان الضخم شعر الفلام انه شيء طارئ . وثاقه . فلقد بدا له المصنع اكبر منه في كل
جانب « واكثر دواما » . لقد اكتشف له ان الناس قد شيدوه « فأجاب : « آه
نعم ، رجال الأعمال الكبار ... » وهو يعني : « انهم ليسوا أناساً تافهين مثلي » .

وبنفس الطريقة ، يشعر الفلام ان جسمه أقوى من الارادة التي تدفعه . وما
عليه فقط إلا ان يشعر بحوج شديد كي يتبين ذلك . انه يبدو « كافه حزمة من
الربشات الملحة ليس الا » ولا يفكر بغير الطعام . والآن « ماذا لو وقع في حب
نادلة جميلة في « مطعم العمال » وهي غافلة عنه ؟ ان ذلك يؤكد فقط شعوره بأنه
تافه » وغير جدير بأن ينظر إليه أحد .

اذن فهو حتى الآن « يشعر انه سلبى » ولا اهمية له . أما إذا صدف ان
عانى تجربة غير سارة ، فان « حياد » وعيه ينفذ إلى رفض حقيقي . وحسب
يخلص في مقهى قدر « ويشرب الشاي من فتجان محطم » - تصبح له فجأة ان هذا

ما عدته الحقيقة - قدارة ، و« وئس » وفشل . اما حين يجلس في غرفته خاملاً
يمد ظهر يوم أحد ماطر ، فان خياله يظل سلبياً ، إذ ذلك ينقلب المكتوب في
قراءة السقف البتاء آخر على ان العالم في معظمه ظلام وقدارة .

والآن ما الذي يحدث مع الفلام لو انه ذهب في إجازة ، وعانى ذلك
الارتفاع المفاجيء للقلب عندما ينطلق القطار من المحطة ؟ ان شيئاً ما كان قد
تعود على قبوله كجزء دائم من حياته لم يعد موجوداً هناك . فهو يشعر اقسه ،
يادراك غريب « اكثر حقيقية ودواماً من المصنع الذي تركه خلفه . « انه يصح
حذركاً لذاتيته الطويلة - المدى » . فالمصنع قد صنع من مادة جامدة ، وقد
ينسف في الغد . (الا يوضح هذا ايضاً لماذا يجب الناس مراقبة عملية النسف ؟
فعندما يتهاوى الجدار ويتحطم ، تجددهم يشعرون بالانتصار « مثله قضاء ديومة
المرء بوعضة من البرق . »

ان علاقة الانسان ببيئته ، في الأساس ، ماثلة لملاقاته مع الناس الآخرين ،
بمعنى ان في الأمر نوعاً من « السيطرة » . والرجل العدواني المتمرد يجعلك تشعر
بالسلبية ، ويحتمل ان « يدخل تحت جلدك » مثل شظية الى ان يغدق في وعيك .
وسوف يتولد لديك شعور من الغبطة والانتصار لرؤية سقوطه . ليس هذا هو
الشعور الذي تمانيه عندما يفلح القطار من المحطة ؟ ان هذا المتمرد مضطهد الروح ،
قد كشف انه بالامكان دحره الآن .

لقد وصف صديق لي يعاني من زيادة في وزنه قد قران يتبع نظام الحمية - حسن
القوة والرضا الذي شرهه في تناول قطعة خبز مخصصة بدلاً عن وجبة غدائه ، ثم في
السير مسافة ميلين عائداً إلى العمل . وهما من جديد تقع على شعور بقوة الارادة
بلى قوة جلدها ايضاً ، صحيح انه ليس يوسمها جعل الجسم يفقد زيادة وزنه على
الفور . بيد انه حالما يتم « تشجيع » الارادة فهي كالشمس مواساة ، جبارة لا
تقهر .

هذا وللشعور بالسرور في العمل الجسدي نفس السبب . فكل مرة كان فيها

كز الوفا يقوي فتاة ما كان يعاني الشعور بالانتصار ، وبالقوة ، أي ان شعوره العادي « بالتفاقة » يختفي ويزول .

العالم مادة لا حياة فيها ، والانسان هو الأكثر حيوية على سطحه . وليست السلبية والرفض الا عادات اكتسبناها في طفولتنا ، قال الناس ذوو الحيوية يتخلون عنها ببطء كلما تقدم بهم العمر . ونحن في كل مرة نعماني فيها دفقاً من المرح ، نتوقف عن ان نكون مرفوضين من قبل عالم المادة الجامدة وندرك « ذاتيتنا الطويلة - المدى » .

ليست إرادة الانسان هي التي في حاجة الى التقوية « فهي قد ملكت فعلاً كامل القوة التي تحتاجها » بل هي الروح الانسانية . « فعلى الانسان ان يتعلم ان يقضي على عنصر الرفض في وعيه نفسه » . فهو عندما يكون ضيقاً ، إنما يكون متضيقاً من الوسط الذي هو فيه . وحالما تنشأ أزمة ، ويقذف بنفسه في العمل ، فإن وسطه يتلاشى ويأخذ مضايقاته مكانهم الصحيح كخلفية لنشاطه لا غير ، ان خطر موقف السلبية والرفض في وعي الحياة اليومية هو انه يحملنا نهدر حياتنا . والوقت هو العملة المتداولة للوجود الانساني ، وكل لحظة تضعها في السلبية إنما تدمرها فتكون وكأنك أحرقته ورقف حبه .

لقد أخطأ سارتر ، فالوعي ليس فراغاً . ان له صفة الفراغ ، الرفض « للوجود » لذاته » بسبب صدقة بيولوجية . لقد وصل الانسان في تطوره وارتقائه الى نقطة توازنت فيها قوته تماماً مع الضيق والتجديد اللذين طورهما ليستخدم قوته استخداماً أفضل . فالضيق ينطوي على فقدان النفاذ ، وعلى السأم والسلبية . ويؤدي الضجر إلى القنفي ، إلى انقسام الذات ، وإلى فقدان المعنى . ومن أجل عكس هذه العملية ، يتوجب أولاً فهمها : ادراك ان فقدان المعنى هو وهم . فإذا أغلق شخص ما مفتاح الضوء وأنا أقرأ لا أظنني أفترض ان الكلمات قد اختفت ، وإنما اعرف ان الذي اختفى هو الضوء الذي كنت أراه به . والسبب الوحيد الذي يجعلني أعتقد ان المعنى قد اختفى عندما اسمع نفسي ان أقوم

في الملل - هو انني اخفقت في إدراك الطبيعة القصدية للوعي . وحينه اتوقف عن كشف المقاصد اكون قد فعلت ما يشبه أقفال مفتاح النور . ولكي أفتح النور ثانية ما علي إلا ان اثر الوعي من حالته السلبية عن طريق فعل فيه تركيز . ربما كان هذا صعباً اول الامر . لأن عضلة الإرادة قد أصبحت مترهلة من جراء عدم الاستعمال . لكنني بمجهوداً ضئيلاً سرعان ما يعيد اليها قوتها . وليس هنالك ، من ناحية نظرية ، سبب يمنع زيادة قوتها الى نقطة يكون فيها الانسان قادراً على بلوغ حال الكابتن شنوهر « الدرجة السابعة من التركيز » .

دعني ألخص ذلك :

ان التحليل الفينومينولوجي يكشف ان تجربة القيمة تجربة مقصودة في الطبيعة . أي ان التجربة الصوفية او الشعرية هي قدرة كاملة طبيعية تماماً للوعي البشري ، وليست صعوداً انفعالياً الى مستوى فوق عادي . وهي تنطوي على مجرد تحطيم الانبساط « القموص » وإزاحة النفايات التي تبيل إلى ان تتراكم حين نسمع للوعي ان يظل سلبياً لمدة اطول مما ينبغي .

لقد كان الرومانطيقيون على خطأ حين اعتقدوا ان « روح الجمال » يهبط على الشاعر . فالشاعر هو الذي يهبط عليه .

ولقد كان سوء الفهم هذا هو الذي ولد الاستشراف التشاؤمي في الثقافة الغربية خلال المئة والحسين سنة المتصرمة . فقد سرع الشاعر بغدو « ملخصاً » للوجود الانساني : أي انه اخذ يعتقد انه في لحظات الوعي ، يكون لديه « نظرة الطائر » . فبمقدوره ان يستوعب الحقائق العامة التي تحجبها عنا « تقامة الحياة العادية » . وحين يكون لدى عالم ومضة مشابهة من النفاذ في ناموس طبيعي - مثل نيوتن تحت شجرة التفاح ، وكيكول بجيتانه الجزئية التي تأكل اذناها - فإن ذلك العالم يتكلف مشقة ابصال تلك الومضة الى أقصاه « ويخضعها لكل تحصيل ممكن . غير ان الشعراء غير معروفين بالتأنيك الفكري » لذا يبدوون وكأنهم يعتقدون ان خدمة آلهة الفن تعفيهم من بذل مجهود فكري

حقيقي . ومن ثم نجدهم يقدمون لنا تشاؤماً غير محتسب على انه حسيبة تأملهم
لألمهم حول مصير الانسان .

دعني أتهيأ كما بدأت فاكتب عن نفسي . أنا افترض ان حياتي الشخصية قد
نالت ثباتاً داخلياً معنياً بفضل البحث عن المعادلة المتعلقة بالمعاناة المكثفة . ففي
الطفولة ، جلّيت لي لحظات السعادة القصوى بداهة تصورية لعالم خير بالكلية .
قد زال هذه الشقاء وبات الغباء محبوباً لا يؤذي . وكانت سني مراهقتي كلها
تشاؤماً رومانظيفياً . وشعوراً بأن العالم بالغ الرذالة وغير مترابط في اساسه
إلى درجة انه ليس يوسع المرء الا الانصراف عنه إلى تصوّره الشخصي عن
الكيمياء . (ومن هنا تبعت عاطفتي القوية نحو روز) . لكن ، لما كانت طبعي
تفاؤلية مثل طبيعة برنارد شو او ويلز ، فقد واصلت التفكير في تلك المشكلة .
ومسألة طبيعة المرء ، هذه ، ذات اهمية بالغة . (فحسني مفكر صارم مثل ميرلو
لورتي ينتهي بالساح للتشاؤم الملازم ان يزحف الى اعتباره للطبيعة الانسانية .
حتى تفقد حورية الانسان في نظره لا يمكن ممارستها الا بصورة ضيقة ضمن
شبكة من العلاقات ، محكمة ، مع وسطه وبيئته .) ان طبيعة المرء محدودة
طبيعة نفاذه ، ونفاذ بصره المرء هو كل ما عليه ان يبنى .

وانا اعلم ان برنارد شو مصيب في قوله حين يقول : لن يتحقق العقل حين
تكون الارادة في حاسها الشديد . لكن الارادة تتطلب رؤية واضحة لأهدافها
قبل ان تصبح في حالة حماس شديد ، وهذه هي وظيفة العقل . لقد كان تطور
الانسان وارتقاؤه كفاحاً للهرب من تفاعلة الوجود الحيواني . وهو الآن قد خلق
حضارة ، لكنه وقع اسير نوع جديد من التفاعلة بسبب قدرته الجريئة على
التركيز على الدقائق .

منذ ابام بدأت ابني التي في التاسعة من عمرها تحكي لي قصّة قصة عن
الساحرات . وكانت قد اتمت نصف القصة من قبل ، ثم قالت : اظنني سأستمر
وأكمل القصة ، فحدثني لك عنها بعفاني مهتمة بها مرة أخرى . لقد جرت .

القصة القصة دون ان تقوم بالتركيز الكافي لكي تهضمها ، فولدت فيها نوعاً
من الغثيان . ثم ان سرد قصتها علي سبب الفتاة هضمها ، وولد لديها شبة جديدة .

كانت المرة الأولى التي لاحظت فيها هذه الظاهرة بوضوح اتساءل مراهقتي .
كنت قد ركبت الدراجة إلى مدينة مانلوك ، على حوالي ٨ ميل ، فوصلتها
منهك القوى . ثم قضيت ساعة مع دليل أطلعني على كهف تحت الأرض . وحين
خرجت منه ، تبينت اني قد التفتحت تماماً . ولو انني قضيت نفسي الساعة
مستلقياً في الظل اطالع كتاباً ، و ا احاول الاسترخاء ، لكنني ظلمت قصياً
في نهاية الساعة . فلماذا متحمي التسكع في الدعايلز الرطبة المنخفضة هذا القدر
من الانتعاش ؟ لأنه امتص اهتمامي تماماً ، وبذلك سمح لقواي الطبيعية للمعافاة
ان تعمل .

ومثل هذا ما حدث لي ذات يوم كنت اقود فيه سيارتي من مقاطعة
البحيرات إلى بلاكيول . لقد شرحت اني منهك جداً وما زال امامي عشرون
ميلاً . فأدرت مفتاح الراديو في السيارة ، وأصبحت مهتماً في تقرير برلمان كان
يداع آنذاك . وقد وصلت إلى بلاكيول وانا اشعر بالنشاط من جديد . ويحدث
مثل هذا في ضياع في سوهو . فالبطل يحاول جاهداً ان لا يمرض . يتحول
انتباهه الى الطر على أوراق الشجر ، وعندما يعود انتباهه الى التفكير في
معدله ، يجد انه لم يعد يحس مرضاً .

في كل من هذه الحالات هنالك انكماش للانتباه الذي كان ممتشراً أكثر مما
ينبغي . وليس هذا الانكماش مسألة إرادة بقدر ما هو مسألة اهتمام . هذا هو
ما يحدث مع تلميذ المدرسة الشجر عند كبير كجاره ، والغثي يتصت لفطرات
المطر الساقطة على السطح . وأظنه من الواضح على التأكيد انني لو اخترت ان أوجه
اهتمامي الكامل الى اي هدف او حوادث مفرد ، لكان بقدروري أن أضيء
عليه ، والاهتمام .

ان قدرة الانسان على تجربة القمة اعظم مما تعلم بكثير . إلا ان معظمنا

يعاني من نوع من « تعب الاهتمام » الدائم « غير البعيد عن التنويم المغناطيسي .
فنحن نسيء استخدام أنفسنا بسبب من الجهل لقدراتنا .

وفي ضوء كل هذا يصبح من الممكن الأجابة على السؤال الذي طرحه ولم
جيمس في مقدمة هذا الكتاب . لماذا نظل « نصف مستيقظين » معظم الوقت ؟
ما الذي يخدم النار قينا ويكبح نيراننا ؟ ما هي الغيبة التي تثقل كاهلنا ؟

إن شعلة التسار تحمد في العادة لأن الريح التي يقدورها أن تزيد في اشتعالها
هي أزمة خارجية أو إثارة « فإذا ما تركت وحيداً ، ملت إلى القوس في
أفضل حالاته حين يواجه التحديات ، وذلك لأن قدرته على العمل الإيجابي
(أو الفكر) ضيقة جداً . خذ قناتنا كبيراً مثلاً . حين يكون ذلك الفنان في
أوج الابداع تراه يمارس حالة عقلية إيجابية تنبثق بكاملها من داخله ، ومع هذا
فانه قد يشعر بالشجر مثل أي شخص آخر أثناء رحلة طويلة بالقطار . ويتحدث
وليم جيمس في كتاب له عن لاعب كرة قدم استحوذت عليه المباراة وجعلته
يأخذ في اللعب باتقان عجيب . لقد بدأت المباراة تلعبه هو . إذن فاللاعب
يلزمه مباراة كلما يبلغ هذه الحالة من لحظة الكمال .

على العموم ، يبدو أن الإنسان يبرز أفضل ما في نفسه حين تضطره الظروف .
فعملية الخلق هي ، كما عرفها برنارد شو ، مسألة أن يدفع المرء نفسه « أي علية
خلق المرء نفسه . لكن « المغالطة السلبية » تعني أنني حين أفكر في نفسي ، أو
أنظر إلى وجهي في مرآة - يبدو لي أنني ثابت ولا أغير . ولا يبدو أن هنالك
نقطة بدء . ويصرح المفكر الوجودي الإسباني « زيري » أن الإنسان لا يستطيع
أن يعرف نفسه إلا في الفعل ، ويبدو أن الحقائق المعروفة عن الطبيعة البشرية
تؤيد ذلك الفكر في رأيه .

ولكن فكر ألبه الفارسي . ثانية في ملاحظة جيمس عن مرضى التوراستانيا
الذين تتحول الحياة لديهم إلى « نسيج واحد من المشيكلات » . وأذكر أن
المؤلف ويعد بضع فقرات من هذا الوصف يعود مرة أخرى إلى الموضوع فيقول :

في تلك الحالات من الإفراط في الحساسية التي كثيراً ما يسببها الاعتلال الزمن
يكون « الصد » قد غير مكانه الطبيعي . فأبسط تشغيل وظيفي يولد كآبة
يستسلم لها المريض ويتوقف عن مزاوله الشغل نفسه . وفي مثل حالات « عصاب
العادة » فإن مدى جديد من الطاقة كثيراً ما يعقب « نتيجة للعلاج عن طريق
النفس » ونتيجة للجهود التي يبذلها الطبيب مريضه على القيام بها ، ضد رغبة المريض
في الأكثر . فأولاً تأتي ذروة الكآبة ، ثم يتبعها الارتياح غير المتوقع ... »

والنقطة التي تبرز أمامنا هنا هي أن كآبة الشخص النوراستاني مزورة ، إنها
زيف جعله لاوعيه دائماً حاضراً . وهو زيف يمكن تخوفه وطرده باظهار
القوة عليه . وفي هذه الحالة استخدم الطبيب القوة ، أو بالأحرى جعل المريض
يمارسها . لكن هل هناك أي سبب يعوق المريض نفسه عن ممارستها باختباره ؟
السبب الأول بوضوح « هو أن المريض لا يرغب في ذلك » فهو مقتنع بـ كآبته
وتعبه . ومن ثم فإن الهدف الأكبر من هذا النوع من التحليل الذي سقته في
الكتاب هو أن الإنسان يجب أن يدرب نفسه على اكتساب نوع الانفصال الضروري
لأن يصبح هو طبيب نفسه . وحالما « يعرف » أن التعب زيف ، يفقد بوسعه
أن يتخذ الإجراءات الضرورية لتبديده .

وفي حالتي أنا كانت ملاحظتي لقدرة الأزمة على إزالة الكآبة أو التعب -
وجعل المرء يمي موارد طاقته - هي التي شكلت نقطة الانطلاق لدراسي عن
الصوفية . وقد اطلعت على هذا التعب المزيف ، هذه « الغيبة » من المخطاط
المعنوية أو الغضب الذي يرب على العقل البشري اسم « هامش سانت نيوت » ،
وقد تكلمت عن ذلك في موضع آخر قد سبق .

كل هذا يشير بوضوح إلى أم عنصر في حل المشكلة . فعين بدأ لاعب الكرة
هند جيمس يلعب بتفوق غير طبيعي ، كان ذلك لأن « ماكينته » قد بلغت
درجة حرارة مثالية معينة في حماس المباراة ، وهي درجة حرارة عندها أصبحت
« الطاقات الاحتياطية » في متناول اليد . ومثل موتورات السيارات يحتاج الناس إلى

وحمية ، قبل ان تصل نشاطاتهم إلى أوجها . وأظني استطيع تخمينه عرك
سيارتي دون ان اخرجها من المرآب ، بتشغيل ذلك المحرك . كذلك فأنا استطيع
عن طريق جهد عقلي مصمم ، ان أطرح نحولي ، وانفي عضلا ، معيناً لإرادتي ،
عضلة تركيز ، يستطيعها استدعاء نفس هذه الطاقات الاحتياطية .

ان ما تعطل في الانسان هو شيء من السهل تحديده . فنجاح الانسان كتجربة
تطورية يعود إلى هذه الاحتياطيات الهائلة من القوة التي يقدوره ان يعتمد عليها .
وليس على المرء ان يدرس كثيراً من التاريخ لتدفع قدرات الانسان التي لا
تصدق على التحمل والتعافي . وهذه الاحتياطيات لا بد ان تأتي من مكان ما .
فالرجل الذي يمتلك احتياطياً مالياً ضخماً قد اضطر ان ينميه يحسمه من دخله
الجاري . وهذا الجزء المهم من ادخار الانسان المهم - وهو حسم القوة ، إذا
جاز القول - قد استولى عليه الرابوط . وكالعادة اصبح الرابوط بالغ الكفاءة .
فحين لا يكون هنالك تحدٍ وحين لا يكون لدي اهداف إيجابية تحفزني ، فأنا
رابوطي يميل إلى مصادرة طاقاتي الفائضة ، تاركاً لي منها ذلك الحد الأدنى الذي
يظنني في حاجة اليه لأقضي يوماً مائتاً . وبفعله هذا فان الرابوط يهبط بي إلى
مستوى بقرة . وإذا لم انتبه فانه سيسوقني إلى النوراستانيا .

ومن حسن الحظ انه هو الخادم وأنا السيد . وحالاً أقطن لذلك ، بغدو بإمكانني
ان أسترد ما سلبني إياه والمهم ألا أقبل وضعي الواطي . على انه الوضع الطبيعي .
يجب ان أعرف ان نيراثي خامدة ونيارتي مكبوحة اكثر مما ينبغي بكثير ،
فأرخص ان أدع الرابوط يفلت بهذا القرض الدائم للاحتياطيات الحيوية . وفي
اول مرة يحاول المرء ان يفعل هذا يبدو ذلك مستحيل تماماً . وفي أول الأمر
تأتي ذروة الكتابة التي يصقها جيمس في حالة « مرضى النوراستانيا المتنمرين » .
فاذا أصر المرء فان هذا يختفي . . . ويبدأ أثنى تجربة الذروة في الظهور . ان الممارسة
ثقوي وعضلة الإرادة ذات العلاقة إلى أن لا تعود تسبب كتابة حادة .

والواقع ان إحداث تجربة الذروة ليست ببساطة قضية قوة همزة ، فهناك

عنصر آخر له علاقة . فلو جلست أحلق من خلال نافذة ، ولا أفكر في شيء
محدد ، أو أشاءب اثناء قيامي بعمل مضجر ، فان وعيي في تلك الحال يكون
مهدوراً ، وتنساب طاقاته كما لو تركت حنفية الماء الساخن مفتوحة ونسيت ان
أضع السداد في قعر حوض الحمام . وعلى العكس من ذلك حين اصبح شديد
الاهتمام بشيء ما ، فأنني اركز عليه ، واتوقف عن تبديد الطاقة على بقية الاشياء
الأخرى . هذا ما حدث في الكهف الذي زرته في ماتنوك .

يستطيع المرء أن يقول ان الوعي اليومي مثل سطل مثقوب . فلو كنت
مجبوراً على مراقبة شخص ما يقوم بعمل أحمق ، أو الاستماع الى حكاية مملة ،
فان طاقاتي تتسرب بعيداً ، مثل صبي كبير كجارد وهو ينصت لشرح استاذ في
الصف . اما حالاً اركز ، عن قصد ، على شيء فان التسرب يتوقف ، وغني
ذاك يعود ضغط وعيي الى الارتفاع من جديد . ذلك ان وعيي في العادة يكون
محولاً الى العالم الخارجي ، ومن المسير الا انصت الى نغمته المملة .

ان « حيلة » الوعي الصوقي ، العمل العقلي الذي يتطلب السيطرة عليه ، هي
جعل الوعي « يقف ساكناً » ، عن طريق عمل ذي هدف . ولست اعني ان
على المرء ان ينكص إلى وعيه الداخلي . فقد اكون انظر الى شجرة ، أو اصفي
الى صوت الماء الجاري . والشئ المهم هو ان الدفق العادي للوعي المسدرك
يحتجز نشاطه فجأة . فمن الواجب ان يمنع من الاستمرار في الطحن ، وفسيثملك
العظم واللحم . وهذه عادة أخرى يمكن تسميتها وتطويعها . انها مثل البقطة
من حالة شروذ الذهن . ان العالم اليومي يجبرنا معه مثل عبد رقيق خلف عربة
قائد متنصر . وعلى المرء ان يتعلم كيف يقطع الحبل ، ويسمح للعقل ان يثبت
مكانه ، وان يقود واعياً لقابته بالجبال والصخور .

وسيعود من السخف ، في نظر احقادنا ، ان ناس « عصر العلم » تعثروا
وسقطوا اثناء حياتهم على هذه الصورة القصيرة النظر ، عاجزين عن استيعاب

تفاد لحظات شدة الوعي. وسبيدولهم من الواضح اننا افضل قليلا من المعتوهين .
 وسيضحكون سخيرة من فكره هاكسلي البرينة بأن علينا ان نتناول عقاير
 لتتخذنا من عواقب ضعفنا العقلي . لآله حتى المعتوه يدرك بكل وضوح
 انه إذا كانت مشكلتنا هي النقص في الإرادة وطبيعة الوعي المنشطة ، فإنه
 يتوجب ان يكون الجواب أولاً وقبل كل شيء: توليد وعي سليم لإمكانياتنا، ثم
 توليد قوة إرادة لتأتي بها الى الوجود .

فهرست

الامداد

تمهيد

القسم الاول

١ - إشارة خفيفة

٢ - الانسان الآلي (الرابط)

٣ - علاقة الوعي

٤ - علة الدروس الاتوماتيكية

القسم الثاني

تمهيد

٢ - و. ب. بيتس

٣ - ا. ل. روز

٤ - نيكوس كزانتراكيس

٥ - ملحق

١٦٣

٢١٥

٢٤٩

٢٨٩

تم تنفيذ وطبع
هذا الكتاب
في مطابع مؤسسة جواد للطباعة
بيروت - لبنان ١٩٣٠ - ٢٨٩٤٦